

Université de Montréal

**La filosofía de un marginal:
el rastro bergsoniano en las *nouvelles* de Felisberto Hernández**

par
Gabriela Frandsen

Département de littératures et de langues du monde
Faculté des arts et des sciences

Mémoire présenté
en vue de l'obtention du grade de Maîtrise en études hispaniques
option Langue et littérature

Avril, 2019

© Gabriela Frandsen, 2019

Université de Montréal
Faculté des études supérieures et postdoctorales

Ce mémoire intitulé

**La filosofía de un marginal:
el rastro bergsoniano en las *nouvelles* de Felisberto Hernández**

Présenté par
Gabriela Frandsen

a été évalué par un jury composé des personnes suivantes :

Juan Carlos Godenzzi,
président-rapporteur

James Cisneros,
directeur de recherche

Ana Belén Martín Sevillano,
membre du jury

Résumé

Ce travail a pour but d'analyser les bases philosophiques de l'écriture de Felisberto Hernández, et plus particulièrement, l'influence de la pensée du philosophe Henri Bergson dans les nouvelles de sa période mémorialiste, "Por los tiempos de Clemente Colling" y "El caballo perdido". Dans ces récits, centrés sur le rôle fondamental de la subjectivité comme seule voie de connaissance possible, l'espace qui prennent le dialogue intérieur, l'analyse des souvenirs, la description d'impressions et de perceptions ainsi que les considérations à propos des limitations de la connaissance, dévoile une dimension profondément philosophique, jusqu'à présent peu abordée dans les analyses littéraires.

Ce travail met en relation plusieurs traits stylistiques caractéristiques de la littérature de Hernández, comme l'automatisme ou l'animisme, avec les théories de la perception et de la mémoire bergsoniennes. En deuxième lieu, le travail pose cette essence philosophique comme une des raisons autant du caractère unique de son style littéraire que de son modeste succès auprès du grand public.

Mots-clés :

Philosophie et littérature

Henri Bergson

Littérature uruguayenne du vingtième siècle

Mémoire et perception

Subjectivité

Abstract

This work analyzes the philosophical basis of Felisberto Hernández' writings, with a focus on the influence of Henri Bergson's philosophy on the two short novels from his "memorialist" period: "Por los tiempos de Clemente Colling" and "El caballo perdido". These stories unveil a deeply philosophical dimension, scarcely exploited in literary works, by giving a fundamental role to subjectivity, understood as the only possible means of knowledge, and allowing space for inner dialogue and the analysis of memories, for descriptions of impressions and perceptions, and for reflections on the limitations of knowledge.

This analysis considers the proximity of many of the traits of Hernández's writing style, such as automatism or animism, to Bergson's theories of perception and memory. Secondly, it posits that this philosophical foundation strongly contributes to explain both the uniqueness of his literary style and his modest success among the general public.

Keywords:

Philosophy and literature

Henri Bergson

Twentieth Century Uruguayan Literature

Memory and perception

Subjectivity

Resumen

El objetivo de este trabajo es analizar las bases filosóficas de la escritura de Felisberto Hernández, en particular, la influencia del pensamiento del filósofo Henri Bergson en las *nouvelles* de su período memorialista, "Por los tiempos de Clemente Colling" y "El caballo perdido". En estos relatos, centrados en el rol fundamental de la subjetividad como única vía de conocimiento posible, el espacio que se otorga al diálogo interior, al análisis de los recuerdos, a la descripción de impresiones y percepciones, así como a las consideraciones acerca de las limitaciones del conocimiento, revelan un cariz profundamente filosófico que hasta ahora ha sido poco abordado en los análisis literarios.

Este trabajo relaciona muchos de los rasgos estilísticos característicos de la literatura de Hernández, como el automatismo o el animismo, con las teorías de la percepción y la memoria bergsonianas. En segundo lugar, el trabajo propone que el trasfondo filosófico de la obra de Hernández contribuye a originar lo inclasificable de su estilo literario, constituyendo además una de las razones de su falta de repercusión.

Palabras clave:

Filosofía y literatura

Henri Bergson

Literatura uruguaya siglo veinte

Memoria y percepción

Subjetividad

Índice

Agradecimientos.....	vii
Introducción.....	01
1. Felisberto Hernández, su estilo y su posición en la literatura uruguaya.....	13
1.1. La escritura de Felisberto: rasgos fundamentales del estilo.....	13
1.2. Valoración de la obra de Felisberto Hernández.....	22
1.2.1. La Generación del Centenario.....	22
1.2.2. El cambio: la llegada de la Generación Crítica.....	25
1.2.3. La inclusión en el canon.....	29
1.2.4. Confirmación de la inclusión en el canon.....	33
1.3. El estudio de la obra de Felisberto Hernández.....	34
1.4. Un giro marcado en el análisis: la autoficción.....	40
1.5. Complementariedad de la obra epistolar.....	44
1.6. La dimensión filosófica de la literatura de Felisberto: una escritura contra corriente....	47
2. La filosofía como ángulo de acercamiento a la obra de Felisberto Hernández. Razones para una lectura filosófica.....	51
2.1. Felisberto Hernández y su interés por la filosofía.....	51
2.2. Las influencias filosóficas en los distintos períodos de la escritura hernandiana.....	56
2.2.1. Primer período: el tiempo de las <i>Primeras invenciones</i>	57
2.2.2. Segunda etapa: período memorialista y reorientación hacia la escritura de la extrañeza.....	70

2.2.3. Transición y tercera etapa: bajo el signo de Supervielle.....	81
2.3. Confirmación de las influencias vitalistas.....	86
3. Henri Bergson y las obras memorialistas de Felisberto Hernández.....	88
3.1. Las <i>nouvelles</i> de Felisberto.....	88
3.2. El pensamiento bergsoniano.....	92
3.3. El modelo bergsoniano de la memoria	95
3.4. El rastro bergsoniano en las novelas cortas de Felisberto.....	102
3.4.1. Mecanismos de búsqueda y actualización del recuerdo	107
3.4.2. Los mecanismos de asociación.....	111
3.4.3. Importancia del equilibrio entre pasado y presente.....	117
3.4.4. El "yo" bergsoniano y el rol del "socio".....	121
3.4.5. La <i>durée</i> y el "yo" externo: relación entre necesidad y libertad.....	129
Conclusión.....	131
Bibliografía.....	137

A mi primera profesora, Norma Fernández de la Vega, que me enseñó la perseverancia, la disciplina y el amor por el arte y el conocimiento; que me mostró que la destreza técnica le da alas a la libertad, y que supo acompañarme en un camino que empecé niña y terminé adulta.

A mis padres, que siempre me apoyaron incondicionalmente en todo lo que quise emprender; abriéndome mundos que de lo contrario, muy probablemente, no hubieran sido más que paraísos distantes.

A mi hermana, que con su constante apoyo y cuidados ha ayudado a que este trabajo pudiera ser terminado.

Y muy especialmente a Frédéric, que me inspira, me hace descubrir universos paralelos anidados en este mundo nuestro de todos los días, y me ayuda a que los sueños se transformen en presentes. Son nuestras largas conversaciones y su generosidad intelectual el terreno en el que se cultivó la idea central de este trabajo, así como muchas otras.

Agradecimientos

En primer lugar quiero agradecer a mi director de memoria, James Cisneros, por sus recomendaciones, su paciencia y su disponibilidad incondicional, que han sido fundamentales para que este trabajo pudiera completarse.

Quisiera expresar mi agradecimiento tanto a él como a los profesores Juan Carlos Godenzzi, Javier Rubiera y Catherine Poupeney-Hart, por haberme inspirado y motivado tanto en sus cursos como en las conversaciones que hemos compartido, demostrando una apertura, una dedicación y una generosidad que les agradezco profundamente. Gracias por cultivar el deseo de saber y de compartir esos saberes. Su apoyo permanente, la calidad de su enseñanza y la diversidad de sus puntos de vista, han enriquecido los míos.

Agradezco muy especialmente al Departamento por el gran apoyo que me ha brindado. El haberme dado la oportunidad de trabajar como asistente de enseñanza y de investigación me ha permitido adquirir conocimientos valiosos a los que de otro modo no habría tenido acceso. Asimismo, el apoyo financiero que me ha concedido me permitió concretar la asistencia a diversos congresos y consagrarme con mayor dedicación a mis estudios de maestría.

Introducción

Este trabajo está dedicado a estudiar la dimensión filosófica de la obra de Felisberto Hernández, escritor uruguayo que la crítica literaria considera, junto con Horacio Quiroga y Juan Carlos Onetti, como uno de los escritores más importantes de su país, aunque paradójicamente - igual que ocurre con Onetti - su obra haya sido poco leída. Más notable aún, se trata de un escritor que los estudiosos califican de inclasificable: dueño de un estilo completamente singular, innovador en su tiempo, pero al mismo tiempo no alineado con otros estilos ni entonces ni después de su publicación. Si bien en esta obra pueden reconocerse elementos presentes en otras, emparentándola a ojos de la crítica con literaturas tan disímiles como las de Kafka o Proust, no se la puede incluir ni en estilos ni en tendencias. Como definió Ángel Rama, "su arte tenía un sello rabiosamente personal que no admitía réplica"¹ y que a menudo desconcertó tanto a lectores como a críticos.

Génesis y finalidad de este trabajo

Los escritos de Felisberto Hernández nos llamaron la atención por la frecuente afinidad que presentan con la perspectiva filosófica de la actividad psíquica. Su manera de percibir y presentar la realidad, o las formas de acción de la memoria y de la percepción que describen, entre otros temas, se prestan a una lectura filosófica y nos recuerdan las teorías del conocimiento de Henri Bergson. Interesadas por inquirir si esta afinidad podía ser voluntaria, comenzamos a investigar la posibilidad de que Hernández hubiera conocido las teorías

¹ Ángel Rama (director), *La historia de la literatura uruguaya, Capítulo Oriental*, número 29, 1968, Felisberto Hernández, p. 448-464.

bergsonianas para descubrir que, en efecto, había sido un atento lector de Bergson y que la temática filosófica en general fue fundamental en su vida intelectual, configurando una arista de su personalidad bien conocida en su entorno.

A partir de esa constatación, surge la intención de estudiar los puntos en común que presentan los escritos de Hernández con las teorías bergsonianas de la consciencia². Nos proponemos establecer, en primer lugar, si los elementos acerca de su vida, gustos y formación filosófica son suficientes para sostener nuestra observación, para luego relevar indicios de su presencia en la obra literaria y estimar si son suficientes para avanzar una lectura filosófica de esta literatura. En segundo lugar, y si esa presencia se confirma, establecer la importancia específica de las ideas bergsonianas en relación a la literatura de Felisberto, centrándonos en el estudio de sus dos *nouvelles* del período memorialista "Por los tiempos de Clemente Colling" y "El caballo perdido" por tratarse de las obras en las que más se hace sentir la temática.

Queremos señalar también, por su cercanía con el aspecto filosófico, la importancia de la psicología entre los intereses intelectuales de Hernández, también ampliamente documentada. Pero al tratarse de un enfoque abordado con frecuencia por la crítica literaria - gracias al auge de los análisis freudianos y lacanianos en las pasadas décadas - no nos parece necesario abordarlo aquí. De hecho, es para equilibrar ese enfoque que nos interesa desarrollar un análisis filosófico de esta obra, ya que muchos de sus aspectos que desde un ángulo puramente psicológico pueden parecer morbosos o enfermizos (reflejando comportamientos o

² En este trabajo utilizaremos el término "consciencia" para referirnos al proceso cognitivo por el cual el sujeto tiene conocimiento de sí mismo, de sus actos y reflexiones, así como también a la capacidad de reconocer la realidad circundante y relacionarse con ella. Para referirnos específicamente al conocimiento reflexivo de las cosas (como cuando hablamos de una "toma de conciencia") utilizaremos en cambio la forma "conciencia". Las dos variantes son admitidas por la Real Academia Española. Más allá de estas consideraciones, al citar un texto reproduciremos la cita tal y como figura en el original.

constituciones anormales) desde un acercamiento filosófico se pueden considerar, en cambio, como la expresión literaria de procesos psíquicos completamente normales, aunque se los describa de modo muy poco usual.

Opinamos, como algunos especialistas, que una de las razones de la inclasificabilidad de esta escritura y del escaso reconocimiento que suscitó tiene que ver con que, a diferencia del grueso de la literatura uruguaya de su tiempo, Hernández no escribía para apuntalar el proyecto de país - que favoreció en un primer momento una expresión realista elogiosa del elemento gauchesco y luego una literatura urbana, comprometida socialmente. La escritura de Felisberto se construyó a partir de otros saberes, haciendo literatura desde un punto de vista muchas veces filosófico más que literario, reivindicativo de aspectos psicológicos, incluso sociales, pero sociales "de entrecasa", sin dimensiones gloriosas, sino de barrio. Sus referencias cotidianas y giros campechanos señalaban con un índice molesto mucho de lo que la literatura dominante, actuando para un público culto, intentaba borrar. En ese contexto, la recepción glacial o francamente belicosa de buena parte de la crítica, no nos sorprende.

Es entonces nuestra opinión que la literatura de Felisberto no refleja simplemente su interés por la filosofía, sino que se basa en ella como una de las vertientes que la alimenta directamente, transformando sus ideas y problemáticas en motivos literarios. Este sustrato filosófico se manifiesta particularmente en el período memorialista, en el cual ocupa el espacio central. Si las dos *nouvelles* seleccionadas reflejan ese tratamiento, "El caballo perdido" en particular nos parece constituir un proyecto que pone en forma literaria buena parte de las teorías bergsonianas de la memoria y de la percepción, estructurando la narración. Tanto los motivos, la problemática y la crisis que vive el narrador, así como su resolución, desarrollan

puntos de vista afines con el pensamiento de Bergson, sugiriendo que se trata de una obra literaria pensada como interpretación artística de sus teorías. De ser el caso, estas constataciones señalarían el camino de futuras profundizaciones para intentar establecer más claramente la conexión que los recursos literarios tan particulares que despliega Hernández en su literatura pueden presentar con la filosofía vitalista en general, y bergsoniana en particular.

Las características y génesis de esta literatura, que nos parece entonces creada por una mirada filosófica y alimentada de saberes variados pero no fundamentalmente literarios, nos parecen explicar en sí mismas la razón de su exclusión del ámbito literario en que se desarrolló, al resultar marginal a sus intereses. Para comprenderla mejor, repasaremos la experiencia vital que le dio forma.

Vida y obra de un músico escritor

Si tuviéramos que resumir personalidad, vida y trayectoria de Felisberto Hernández con una única palabra, esa palabra sería, muy probablemente “excentricidad”. Excentricidad en su manera de ver el mundo, de vivir su vida, de concebir su obra. Excentricidad también respecto a la literatura de su país y de su época.

Felisberto ni siquiera fue escritor de profesión, sino más bien una mezcla de músico y escribiente que plasmaba su sensibilidad artística en todo lo que tocaba. Parece estar siempre a contramano de lo que sus contemporáneos hacen: en un tiempo fuertemente politizado, sus historias sorprenden por la total falta de interés por el ámbito sociopolítico, modelando una literatura altamente personal que recurre sistemáticamente a la narración en primera persona, a las escasas precisiones geográficas, al diálogo interior y al recuerdo como iniciador y

sustentador de sus relatos. Hernández habla, en términos totalmente subjetivos, de lo cotidiano, hasta podríamos decir que de lo más banal que rodea la experiencia vital humana. Pero lo hace de un modo tan poco común que algunos de sus cuentos suelen considerarse como fantásticos, aunque por regla general falte el hecho fantástico en sí, sustituido por una atmósfera de rareza y de misterio que viene a menudo de la manera en que el autor crea relaciones entre los elementos que componen sus historias: así, vemos unidades separarse en partes que cobran autonomía, o cosas y seres independientes comportándose de pronto como una unidad; muebles que parecen animales, personas que parecen cosas... todo ello narrado sobre un cierto fondo de inocencia. El lector vacila. ¿Estamos frente a un ser refinado al punto de poder seguir los meandros de la consciencia y sus asociaciones automáticas a medida que el pensamiento se despliega, o ante un ingenuo que se complace en el pequeño mundo de lo cotidiano? Tal vez ambas cosas, o tal vez ninguna. Como Ítalo Calvino lo señalara³, Felisberto es inclasificable y único. O tal vez, como declarara Ángel Rama, simple y magistralmente un raro.

Nacido en Montevideo en 1902 en el seno de una familia modesta, nuestro escritor fue educado en la música desde muy pequeño, comenzando a trabajar como pianista desde su adolescencia. Pianista de barrio: de los de cine, en esa época en la que las películas todavía eran mudas. Después vendrían las interminables giras por pueblitos y ciudades del interior - un interior nombrado así, a secas, porque sus trayectos se solapaban entre Argentina y Uruguay, por los pueblos de la llanura pampeana, de la Mesopotamia y del Uruguay.

³ Ítalo Calvino, "Nota introduttiva", en *Felisberto Hernández, Nessuno accendeva le lampade*, Torino, Einaudi, 1974.

Sumido en las dificultades financieras, nuestro pianista escribía. ¿Cuál fue el resultado de esa actividad privada, llevada a cabo sin especial formación ni estudios que lo avalasen? Casi nada, al principio. Apenas unos libritos que, estampados con esfuerzo en alguna imprenta provinciana y pagados de su pecunio, Felisberto repartía entre conocidos. Así, en 1925 publica su primer libro, *Fulano de Tal*, que más que libro era una mínima recopilación de escritos poco definibles, hermanados en una rústica publicación impresa en papel de envolver fideos, engrampado toscamente; "librito" de ésos que se deshacían en la mano cuando uno los abría, en el recuerdo de Juan Carlos Onetti. A ese primer trabajo lo seguirán *Libro sin tapas* en 1929, *La cara de Ana* en 1930 y *La envenenada* en 1931.

Pero fueron esos pocos ejemplares, tan laboriosamente concebidos, los que lo presentarían en Montevideo con estatura de escritor. Porque desde 1922, Felisberto asistía a las conferencias que el filósofo Carlos Vaz Ferreira dictaba semanalmente, abiertas a quien se interesara en la literatura, filosofía y psicología de la época. Fue en ese medio intelectual que Felisberto reclutó sus más fieles adeptos, que lo darían a conocer y lo sostendrían en su eterno esfuerzo por publicar.

Entretanto, su deshilvanada vida privada lo lleva de matrimonio en divorcio y de soledad en noviazgo, volviendo siempre, en los intervalos, a la casa materna: casa que termina por parecer más su casa que ninguna de las otras y su madre, por ser la mujer que más estructura su vida, al revelarse la presencia femenina más estable en su vida.

En un vuelco inesperado, las publicaciones cesarán abruptamente cuando en 1932 Felisberto decide arriesgarse a todo o nada y se juega por la música, consagrándose a construirse un camino como pianista, dando conciertos de pueblo en pueblo. Pero aunque no

hay casi publicaciones en esos tiempos de nomadismo, sí hay notas y sobre todo vivencias que aparecerán plasmadas en cuentos posteriores. Esta época se cerrará en 1939, justo al alcanzar el punto álgido de su carrera como pianista, con un concierto en el porteño Teatro del Pueblo, en el cual interpreta al vanguardista Stravinsky. ¿Pero qué voluntad movía las acciones de Felisberto en esos tiempos? Tres meses después abandona la música y, en otra apuesta a todo o nada, se consagra a la escritura.

Y es que el sacrificio se le había revelado desmedido: desencantado por la falta de éxito de su proyecto, con dificultades financieras y agotado por el inmenso e infructuoso esfuerzo invertido en su sueño musical, se había perfilado la crisis, desplegándose durante varios años⁴. Su resolución configura el comienzo de un período fecundo en el que escribirá “Por los tiempos de Clemente Colling”, su primer trabajo relativamente extenso, publicado en 1942. Confirmando esa nueva vida, Felisberto quema los barcos: en un gesto temerario vende su piano y se divorcia por segunda vez.

Llega muy poco después la publicación de “El caballo perdido”, otra de sus novelas cortas, en 1943. Su producción de esos tiempos está signada por el protagonismo de los procesos mnemónicos, la narración de temática personal y la búsqueda de la identidad artística. Son estos escritos los que mejor revelan la manera de operar que le es tan propia: la importancia del pasado como materia con la cual se crea el presente.

Pero a partir de 1943, otra etapa comienza a delinearse, para instalarse definitivamente. Los escritos de Hernández se vuelven más misteriosos, pero también más anecdóticos, llegando a tocar esas zonas poco definidas que suelen catalogarse como

⁴ Para seguir este período en mayor detalle, ver el estudio de Carina Blixen, "Felisberto Hernández: cartas a Amalia". Blixen especifica que "en esos años difíciles, *angustia* es una de las palabras que más usa en sus cartas a Amalia".

fantásticas, aunque sin llegar a serlo completamente. Un aire de misterio, de rareza, de sobrenaturalidad emana de esas atmósferas habitadas por presencias difíciles de definir, que rozan lo insano, lo irreal o, al menos, lo irreconocible.

El poeta francés Jules Supervielle, que vivía su destierro europeo en Montevideo y había descubierto el inclasificable talento de Felisberto, comienza a promover su carrera, contactándolo con figuras notables de su entorno como Susana Soca, Roger Caillois, Oliverio Gironde y los integrantes del Grupo "Sur", lo que le facilita la atención de los editores. Así, la Editorial Sudamericana, gracias a los buenos oficios de Oliverio Gironde⁵, publicará en 1947 el volumen de cuentos *Nadie encendía las lámparas*.

El rol de Supervielle parece ser clave en el rumbo que toma la carrera de Hernández desde entonces: es él quien intercede para lograr que el Gobierno de Francia le otorgue una beca que le permitirá concretar en 1946 el santo peregrinaje del intelectual sudamericano a la Catedral del refinamiento: París, la Ciudad Luz.

Una luz, empero, que siempre fue lejana para un Felisberto que, introvertido y poco amigo de las *soirées* interminables, no llegó a mezclarse con esos grupos caóticos, noctámbulos y dilapidadores en los que se nucleaban los artistas consagrados y su corte de aspirantes. Felisberto lidiaba con una lengua que le hacía la vida difícil y con un carácter que le mezquinaba la acción, tan necesaria en esos trances definitivos. Sin dinero, sin posibilidades de hablar y de argumentar a sus anchas, corto de perspectivas y de esperanzas, Hernández solo espera volver a Montevideo lo más pronto posible. Momento en que lo

⁵ Walter Rela, *Felisberto Hernández. Persona - Obra. Cronología documentada. Homenaje en el centenario de su nacimiento*, Montevideo, Biblioteca Nacional, 2002, p. 7; p. 32. Rela reproduce el testimonio directo de la intercesión de Gironde, en carta de Felisberto fechada el 5 de julio de 1947, transcrita del libro de Norah Giraldi Dei Cas, *Felisberto Hernández, del creador al hombre*.

intersecta África de las Heras, autoproclamada modista de alta costura, espía de profesión, que se convertirá en otra más de sus notables mujeres⁶: Felisberto vive una vida novelesca, aunque a menudo de manera involuntaria.

Pero otra etapa árida se invita a su vida: *Nadie encendía las lámparas* (1947), “Las Hortensias” y algunas otras publicaciones ocasionales, serán seguidas por una nueva pausa de diez años hasta la publicación de *La casa inundada* en 1960. Otra vez dubitativo entre música y escritura, Felisberto prepara su “gran concierto”, ése que la muerte, que lo pasa a buscar por un hospital en 1964, no le dejará ejecutar. El resto de sus publicaciones (como *Tierras de la memoria*) son póstumas.

A pesar de sus apoyos y su pequeño grupo de fervientes admiradores, Felisberto no logrará en vida el reconocimiento ni de la crítica ni del público lector. Antes de partir, sin embargo, alcanza a percibir el cambio de viento que viven las letras uruguayas, que se renuevan hacia comienzos de los años cincuenta, acompasadamente con la tendencia generalizada en el arte americano y mundial, mediante la vigorosa entrada en acción de una nueva generación crítica, de la que será representante destacado el prolífico Ángel Rama, admirador declarado del trabajo de Hernández. Rama quebrará lanzas con Emir Rodríguez Monegal a propósito de la calidad literaria de Felisberto, defendiendo el valor de su producción frente a la opinión negativa y a menudo parcial de Rodríguez Monegal, la otra gran figura de la crítica uruguaya, más identificada con la generación anterior.

⁶ Hernández se rodeó de mujeres notables, en relaciones generalmente cortas, pero importantes. Su segunda esposa, Amalia Nieto, fue una reconocida pintora cercana a Joaquín Torres García; Paulina Medeiros, su pareja entre 1943 y 1947, también era escritora. María Luisa de Las Heras terminó revelándose espía soviética: está enterrada en Rusia, y llegó a coronel en el escalafón soviético, siendo la persona española más condecorada por la URSS. Reina Reyes fue una importante pedagoga y militante de causas populares. Como comenta Pablo Olazábal acerca de las mujeres de Hernández, “todas eran potencias intelectuales” (“Cartas II de Felisberto Hernández a Amalia”, 18’48”).

Es de la mano de Rama que la obra de Hernández logrará mayor visibilidad y comenzará a hacerse habitual en las referencias críticas, editándose sus *Obras Completas*. Luego de ese período de reivindicación, Felisberto se volverá canónico aunque, irónicamente, siga siendo muy poco leído.

Corpus

Tradicionalmente, y siguiendo la pauta marcada por los primeros trabajos de edición de sus textos realizados por José Pedro Díaz, la obra de Hernández se suele agrupar en tres etapas bastante diferenciadas. La inicial incluye sus primeras publicaciones, realizadas entre 1925 y 1932, que son las que el investigador Eduardo Espina y otros estudiosos ponen en relación con las inquietudes de las vanguardias. La segunda constituye el período memorialista, centrado en la rememoración y en el estudio constante de los procesos de consciencia, y la tercera agrupa buena parte de los cuentos que más a menudo se encuadran como fantásticos, por la abundancia de personajes casi estrafalarios que los pueblan y el aumento de la atmósfera de extrañeza que tiñe el mundo que retratan.

En este trabajo recurriremos a toda la obra de Hernández para establecer sus rasgos generales, pero a fines de estudiar la presencia bergsoniana nos concentraremos principalmente en las dos *nouvelles* escritas por el autor entre 1940 y 1943, en la etapa centrada en el uso de la rememoración como herramienta narrativa. Las obras memorialistas de Hernández se suelen agrupar en una trilogía, incluyendo también "Tierras de la memoria", texto que Felisberto nunca terminó, pero que gracias a los trabajos de Pedro Díaz pudo darse a conocer póstumamente. Dado el sucinto espacio con el que contamos, y puesto que los

elementos de análisis que encontramos en los tres relatos muestran un tratamiento bastante similar, limitaremos nuestro estudio a las dos *nouvelles* publicadas en los años cuarenta.

La primera de ellas es “Por los tiempos de Clemente Colling”, un relato con fuerte referente autobiográfico, basado en la relación del autor con uno de sus maestros de piano. Narrado en primera persona, sigue una estructura en la cual los recuerdos se intercalan con el presente del narrador, en un contrapunto delicado. La obra se revela como un excelente objeto de estudio de los mecanismos de asociación, así como de la interacción que se da en la consciencia entre pasado y presente, y entre percepción y memoria, detallando la manera en que los recuerdos invocados voluntariamente y los espontáneos se ponen en juego en la rememoración. La subjetividad de la narración, la marcada sensorialidad, y la descripción de impresiones y sensaciones más que de hechos y acciones, constituyen un excelente material para estudiar el carácter filosófico que sugiere la escritura de Hernández. El rol central del misterio es otro rasgo de este relato que nos hace elegirlo para nuestro estudio.

La segunda obra escogida es “El caballo perdido”, también poblada de referencias autobiográficas pero más centrada en los procesos mnemónicos en sí que en la simple rememoración. La estructura de este trabajo es radicalmente diferente a la del anterior, presentando un quiebre tajante que la divide en dos partes. La primera sigue aproximadamente las formas ya delineadas en “Por los tiempos de Clemente Colling”, pero la segunda se centra exclusivamente en el narrador y su subjetividad, en la intensa interacción entre presente y pasado que tiene lugar en su psiquis, en la cual emerge un misterioso “Otro” - un doble que lo interpela, solo perceptible para el narrador - planteando una crisis cuya resolución ilumina la importancia que tiene el proceso de escritura en el equilibrio psíquico del narrador. Otro de los

grandes temas de este relato es el estudio de la narración en sí, estudio que se realiza a través de la escritura, en una actividad metanarrativa.

La elección de este corpus reposa por lo tanto en su fuerte tono introspectivo y la mirada permanentemente posada sobre los procesos de la consciencia, de la memoria y de la percepción, así como sobre la relación que se establece entre lenguaje y pensamiento. En ambos relatos estamos ante un narrador que transmite su impresión acerca del mundo de su infancia pasada, o de su presente doloroso. El “cómo” se cuenta y el “cómo” se recuerda, nos permitirán identificar diversos usos que se hacen de lo subjetivo para caracterizar lo vivido en función al mundo interno del narrador. Son justamente esos usos los que nos interesa explorar en este trabajo, considerándolos en relación al tratamiento que Henri Bergson realiza de los fenómenos de la memoria, la consciencia y la percepción.

Nuestro primer capítulo se ocupará de considerar esas particularidades de la escritura de Felisberto en el contexto del campo literario uruguayo de la época. En un segundo capítulo, analizaremos si las razones que nos llevan a proponer una lectura filosófica de su obra (sobre todo la memorialista) son relevantes, apoyándonos para ello en las características de la vida intelectual y la obra de Felisberto. Por último, en un tercer y último capítulo nos ocuparemos específicamente de buscar los puntos de contacto esenciales entre la obra memorialista de Felisberto y el pensamiento bergsoniano. En razón de la exigua extensión de este trabajo, solamente abordaremos algunos de los aspectos más importantes, aunque desde nuestra primera lectura se constata que la cantidad de tratamientos afines o coincidentes son numerosos y de importancia, presentándose por lo general en temas muy relacionados con los rasgos que definen el estilo único de este escritor.

1. Felisberto Hernández, su estilo y su posición en la literatura uruguaya

1.1. La escritura de Felisberto: rasgos fundamentales del estilo

La narrativa de Felisberto Hernández posee, como hemos mencionado, un carácter hondamente personal. Una profunda subjetividad caracteriza toda su producción, delineando un estilo centrado en la narración en primera persona, en la aguda atención que presta a los procesos cognitivos, y en la relación particular que se establece entre las partes y el todo de seres y objetos, generando dos procesos inversos: o bien la unidad observada se fragmenta, o bien las partes, consideradas individualmente, se reordenan y reúnen en un nuevo sistema, para conformar algo nuevo.

Para manifestar esos ordenamientos poco convencionales, la escritura de Hernández se sirve de recursos literarios como el animismo de los objetos y la cosificación de las personas, cuya utilización recurrente contribuye a crear la atmósfera de rareza que caracteriza sus textos. Su estilo de escritura se apoya en el uso de metáforas basadas en una sensorialidad exacerbada, así como en la continua alusión a impresiones y sensaciones referidas mediante la mención de rasgos aislados, más que de hechos objetivos o de descripciones completas, en una suerte de impresionismo literario. La memoria suele funcionar como motor de los relatos, tratada de un modo análogo al señalado para la percepción, que implica también la desagregación - esta vez, de lo vivido - la fragmentación y la reconstitución, en otro “todo” que se materializa en los textos resultantes.

Pero la perspectiva subjetiva se refleja también en la elección de personajes relacionados esencialmente con lo cotidiano, lejos de los grandes relatos que propugnaba la

escritura entonces dominante, de corte realista, interesada por los temas nacionales. Aunque esa temática familiar no signifique “normalidad”, favoreciendo la expresión del misterio alojado en lo cotidiano. De hecho, no excluye ni lo extraño ni lo inefable, gracias al mencionado uso de asociaciones infrecuentes, de imágenes sensoriales muy personales y de observaciones excéntricas, aunque retratadas mediante un lenguaje familiar que prefiere a menudo el uso de giros locales y de expresiones de todos los días. Este recurso apuntala la estética elegida por Felisberto, aliando un léxico muy corriente y una gramática a menudo desprolija con una articulación poética e introspectiva. Se genera así un desfase en nuestro sistema de representación (en el cual lo corriente suele referirse también en términos comunes) que refuerza la creación de atmósferas ambiguas y sutiles en la narración de hechos que solemos percibir como cotidianos y desprovistos de especial interés.

Felisberto manifiesta una gran atención a los procesos perceptivos, que sigue de muy cerca, dando como resultado una escritura que apela a la multiplicidad, a la asociación, a lo fragmentario - ya que la percepción es esencialmente segmentaria y particular, contrariamente al concepto, que tiende a la generalización. Pensamos que los recursos del animismo, la fragmentación y el reagrupamiento de partes aisladas en órdenes diferentes, tan característicos en su escritura, son tan utilizados en razón de su capacidad de reflejar, por su carácter parcelario, las particularidades de los procesos perceptivos.

El animismo opera la animación y personificación de objetos y hasta de abstracciones (recuerdos, ideas o emociones) que se comportan como seres independientes, con voluntad propia⁷. Su presencia es muy frecuente en los textos de Hernández, en los que a menudo los objetos imponen su voluntad a los humanos que actúan bajo su influjo, o

⁷ Alain Sicard, *Felisberto Hernández ante la crítica actual*, Caracas, Monte Ávila Editores, 1977, p. 245.

simplemente viven sus propias historias, indiferentes a las personas que coexisten con ellos. Así, en "El balcón"⁸, el narrador percibe de esa manera los objetos que lo rodean: "...estuvimos hablando de los objetos. A medida que se iba la luz, ellos se acurrucaban en la sombra como si tuvieran plumas y se prepararan para dormir”.

La escritura de Felisberto también suele operar la fragmentación de entidades consideradas normalmente como una unidad, en un grupo de partes que actúan con autonomía. Lo opuesto también abunda, reuniéndose partes de diferentes entes en un nuevo “todo” que responde a otra categoría de existencia o de actuación. Estos trastocamientos o inversiones de la relación corrientemente percibida entre cosas y personas son recursos fundamentales a la hora de constituir la atmósfera de extrañeza que emana de los textos de este autor. Señala Ángel Rama que "para Hernández no solo lo vivo posee misterio, sino también lo inerte", habiendo tendido " entre las criaturas narrativas una inextricable red de objetos en que a veces ellas se resuelven y que en otras las invaden y cosifican"⁹.

Encontramos así textos en los que ciertas partes de una persona se muestran autónomas, actuando por cuenta propia sin que la persona de la cual forman parte participe de sus razones y voluntad. En otra de las figuras recurrentes, se percibe un entendimiento entre diversos objetos o partes del cuerpo (incluso de distintos cuerpos) como si llevaran adelante un designio colectivo. A menudo, incluso, personajes y objetos, sin saberlo, forman parte de un orden que desconocen. Así, en “El balcón” leemos un pasaje en el cual el narrador, invitado a almorzar en casa de un hombre de edad y su hija, se apercibe de que las manos de los comensales actúan llevando a cabo una especie de ritual, del cual sus dueños no tienen

⁸ Felisberto Hernández, *Felisberto Hernández. Narrativa completa*, Buenos Aires, El cuenco de plata, 2015, p. 288.

⁹ Ángel Rama, (director), *La historia de la literatura uruguaya*, op. cit., p. 458.

conciencia: “Empezaron a entrar en el mantel nuestros pares de manos: ellos parecían habitantes naturales de la mesa. Yo no podía dejar de pensar en la vida de las manos¹⁰.”

El tono poético de la prosa de Hernández también colabora en la construcción de la imagen compleja de la realidad que privilegia. En opinión de Ángel Rama, este autor "se desentendió de las reglas convencionales acerca de los géneros literarios y consideró que la obra de arte era una invención de poesía¹¹". Ese tono va unido, por naturaleza, a la musicalidad: ritmo, melodía y polisemia se entretajan para crear la multiplicidad de matices que caracterizan la poesía, alejándonos de las visiones unívocas para introducirnos en el mundo de las evocaciones, las sugerencias y la pluralidad¹².

Como señala Michael Edwards, cuando el poeta escucha, oye “non seulement le son des mots mais aussi, comme on le sait, le murmure des connotations, des allusions et de la longue mémoire des mots [...] le poète est conscient qu'une langue fourmille de souvenirs et pensées¹³". Lo que nos lleva a apreciar la importancia de su rol en el proyecto de Hernández. Edwards señala precisamente que:

Pour le lecteur, le premier mot, si clair soit-il, est un seuil à franchir pour une région où tout ce qui est nommé, même s'il s'agit des *objets familiers* ou d'*actes ordinaires*, devient *inhabituel*, dans la lumière neuve diffusée par un langage lui même renouvelé¹⁴.

¹⁰ Felisberto Hernández, op. cit., p. 291.

¹¹ Ángel Rama, (director), *La historia de la literatura uruguaya*, op. cit., p. 452.

¹² Felisberto Hernández, op. cit., p. 155, “Taxi”. La dimensión poética de la obra de Hernández se aprecia en el frecuente uso de la metáfora. En este cuento con rasgos metaliterarios, el narrador explica sus grandes ventajas y sus riesgos.

¹³ Michael Edwards, “Poésie et musique : la pensée audible”, coloquio "Aux origines du dialogue humain : Parole et musique", Collège de France, 2008 (16-10-2008), 6' 44".

¹⁴ Michael Edwards, op. cit., 10'10". Las itálicas son mías.

Toda la magia y el misterio de la escritura de Felisberto parece coincidir con esta reflexión, que pone al desnudo una de las razones más frecuentes de sorpresa del lector frente a su obra: y es que precisamente su trabajo literario insiste en evocar lo inhabitual que reside en el seno de lo familiar. Y para ello, a su vez - como menciona Edwards - el uso del lenguaje se ve renovado.

Acerca de ese tono poético, Norah Giraldi Dei Cas ha postulado que las obras de Hernández se asemejan a "una serie de variaciones sobre sus conocimientos, que gracias a sus dotes de narrador poeta, se transforman en cuentos con connotaciones poéticas y musicales¹⁵". Gracias a un estudio minucioso¹⁶ Giraldi ha establecido que el trabajo narrativo de Felisberto emula las técnicas de composición musical: la musicalidad de su obra surge no solo de su carácter poético sino de la transposición a la literatura de esas técnicas, estructurando los textos en múltiples planos simultáneos.

Mucho de lo que se cuenta, de hecho, resulta de la interacción entre esos niveles, entretejiendo el mundo exterior con lo que ocurre en el fuero interno del narrador. Buena parte del trabajo de Felisberto se realiza en las intersecciones de esos planos, haciendo sentir una semejanza con los acordes musicales y con un trabajo de armonía musical: el narrador describe los diferentes ámbitos de acción, o las diversas presencias que percibe en un momento y lugar dado, y los pone en relación, facilitando así una multiplicidad de enfoques simultáneos sobre un mismo hecho. Este tipo de trama contribuye una vez más a rodear de un

¹⁵ Norah Giraldi Dei Cas y Pablo Silva Olazábal, "Norah Giraldi nos cuenta su visión de Felisberto Hernández", *La máquina de pensar*, Radio Nacional 1050 AM, entrevista realizada el 7-5-2015, consultada el 11-12-2017, 28'23". A esos conocimientos, Felisberto "los narra...los transforma en cuentos [...] en poesía incluso, muchas veces. Todo el trabajo sobre el silencio [...]. Todo el trabajo sobre los pensamientos, y cómo se van y vienen. O sobre las imágenes".

¹⁶ Norah Giraldi Dei Cas, *Felisberto Hernández, musique et littérature*, París, Indigo & Côté-Femmes Éditions, 1998.

aire de extrañeza situaciones tan habituales e inofensivas como una sencilla reunión de familia. Encontramos un buen ejemplo de este recurso en “La cara de Ana”:

Después empecé a sentir todas las cosas que había en la pieza y la sonrisa de Ana con la simultaneidad rara: había cuatro cosas que formaban un acorde, dos figuras paradas: el perchero y Ana, y dos acostadas: mi hermano y yo¹⁷.

"Tema en octavas diferentes"¹⁸, de apenas dos párrafos, también parece plantear una composición hecha de tres líneas que se superponen: una, de fondo - un cine que cada dos horas despide una oleada de espectadores; la segunda, un hombre enorme de cabeza pequeña que espera turno para hablar por teléfono; y la tercera, que irrumpe al final: un amigo del narrador, al teléfono, que en vez de un hombre enorme de cabeza pequeña, ve acercarse a él un ropero con una fotografía encima¹⁹. Como si el segundo motivo se volviera a presentar pero variado, tal como se varía una melodía, ejecutándola en una octava distinta. El paralelismo con una obra musical estructura directamente el cuento, aplicándole los principios de la composición musical desde su mismo título.

Dice Michael Edwards a propósito de la música que “la plupart du temps, elle découvre des états de conscience, de subtilités, d'émotions et de pensées au delà du connu²⁰”. En ese sentido, el tratamiento musical del texto en la narrativa hernandiana refuerza su carácter poético y la creación de un ámbito propicio a la singularidad y a la atmósfera de misterio que la impregna consistentemente.

¹⁷ Felisberto Hernández, op. cit., p. 113, “La cara de Ana”.

¹⁸ *Ibidem*, p. 554.

¹⁹ Unos lentes de extraño efecto hacen ver al hombre como dos objetos diferentes superpuestos: un ropero y una fotografía. Esta imagen plasma la impresión directa del contraste entre el voluminoso cuerpo del hombre y su pequeña cabeza, y ejemplifica el aire de rareza que la descripción de procesos perceptivos aporta en estos textos a sucesos corrientes.

²⁰ Michael Edwards, op. cit., 9' 01”.

Consecuencia natural del lenguaje musical y del trabajo con diferentes motivos que se entrecruzan como melodías, la multiplicidad es utilizada como método de acercamiento a la realidad de la vida psíquica. En este sentido, Hernández coincide con el filósofo Carlos Vaz Ferreira²¹ (quien lo introdujera a la filosofía) en la búsqueda de formas de escribir que reflejen la multiplicidad de ideas, recuerdos, sensaciones y emociones que impera en los procesos de consciencia. Este rasgo pone de manifiesto desde ya una conciencia filosófica en la práctica literaria de Hernández.

Su escritura muestra entonces una voluntad de reproducir la complejidad de los procesos psíquicos, que no son jamás únicos, sino múltiples y relacionados: es imposible pensar en una sola cosa a la vez, aislada de toda la red de significaciones que la psiquis, a lo largo de su experiencia vital, ha construido. El lenguaje, en cambio, no puede abordar las cosas más que una a la vez, mencionando luego (en el mejor de los casos) los aspectos que le están asociados. Hernández se interesa en mostrar esa complejidad, y para reflejarla explora sistemas como el taquigráfico, que le permiten registrar el pensamiento más rápidamente que la escritura, siguiendo mejor sus meandros mientras se desenvuelve.

Su sensibilidad y su entrenamiento musical lo habitúan entonces a captar lo simultáneo, a prestar atención a las asociaciones de elementos que descubre, aunque éstas sean casuales. Este interés desemboca en la construcción de redes de sentido alternativas, estructuradas por fuera de los sistemas de significación contruidos por la necesidad social de coherencia y sus patrones de normalidad, que tienden a simplificar la complejidad en aras de

²¹ Carlos Vaz Ferreira, *Fermentario*, t. 10 de *Obras, Homenaje de la Cámara de Representantes de la República Oriental del Uruguay*, 2da. edición, 25 tomos, Montevideo, 1963. En la p. 177 se trata esta problemática en detalle.

la comprensión general (ejemplos sobrados de los cuales encontramos en la escritura realista, con su narrador omnisciente y su culto a la causalidad²²).

Ese posicionamiento sin embargo parece ser una de las causas de la escasa apreciación que la literatura de Hernández tuvo en los primeros tiempos de su recepción: su estilo coloquial y escasos miramientos por una escritura "correcta" fueron interpretados como síntoma de una insuficiente calidad literaria, de una escritura espontánea y poco trabajada nacida de una visión ingenua de la realidad, y no como la impronta de una toma de posición consciente y meditada. Respecto a esa calificación de ingenuidad, Juan Carlos Onetti²³ dice que la etiqueta le venía, paradójicamente "[...] de un círculo que lo admiraba, exageraba, protegía y a veces ejercía mecenazgo²⁴. De allí surgió, para Felisberto, el adjetivo *naïf*.²⁵", que Onetti desestimó, considerando a Hernández "uno de los [escritores] más importantes de su país²⁶". Pero esa primera percepción será bastante corriente en los primeros tiempos de la recepción.

Hernández, por su parte, se revolvía contra esa presunción de espontánea ingenuidad que se le atribuía a su obra. En repetidas ocasiones escribe acerca del tema, diciendo que solo por su apariencia de espontaneidad es imposible presumir que un escrito lo sea: "Es la misma

²² Alma Bolón, "El Yo prosaico: vidas de biógrafo", *Revista de la Biblioteca Nacional*, año 3, 3a. época, número 4-5, 2011, "Escrituras del yo". En la p. 23 se especifica que "Las palabras usurpan el lugar de la vida; y la literatura, en nombre del orden narrativo, coherente y ya concluido desde su inicio, desaloja a la viviente imprevisibilidad contradictoria. El lugar común es poderoso y su reformulación, variada".

²³ Juan Carlos Onetti, "Felisberto, el *naïf*", *Cuadernos hispanoamericanos*, número 302, Madrid, 1975.

²⁴ Onetti se refiere al psiquiatra Alfredo Cáceres, su esposa, la poeta Esther de Cáceres, Vaz Ferreira y el pintor Joaquín Torres García, entre otros personajes del ámbito cultural montevideano.

²⁵ *Ibidem*. También dice Onetti: "Por entonces ya le habían hecho saber que era un *naïf* y estaba condenado a seguir siéndolo. Leía mucho y desparejo, no lo confesaba, y persistió en el *naïfismo*. Recordemos que cuando se hablaba frente a Picasso de la ingenuidad del aduanero Rosseau, éste comentaba amistosamente: - Sí. Pero no olviden que el aduanero se conoce el Louvre de memoria". El comentario establece entonces un paralelismo con el caso de Felisberto.

²⁶ *Ibidem*.

estupidez de los que hablan de la espontaneidad. ¿Cómo saben que es espontáneo? ¿Qué no se estuvo trabajando?²⁷". Y consigna:

Quiero hablar de lo difícil e imposible que es ser espontáneo [...] Cuando se tiene bien la sensación de lo que es, no dan ganas ningunas de decir cómo es [...] En tanto a la espontaneidad absoluta, existe en movimientos, palabras de asombro y muchas otras cosas que no tienen que ver con arte; en arte existen las cosas que quedan espontáneas, pero bien dijo don Oscar [Wilde]: "A ningún artista la obra lo toma desprevenido"²⁸.

Quienes estaban en su entorno conocieron la obsesiva precisión con la que Felisberto corregía sus textos y su intención de que parecieran lo más naturales posibles, lo menos "cultos" - según los parámetros literarios de sus tiempos - que se pudiera. Walter Diconca, director de la Fundación Felisberto Hernández, comenta en una entrevista que al rastrear la génesis de su escritura se puede ver "cómo él corrige al revés de lo que tú corregirías; la gente diría que corrige para atrás, o sea, el perfeccionamiento de él, es llevar [el texto] a la simpleza, quitarle toda la sofisticación"²⁹.

Esa primera recepción crítica de la obra de Felisberto, que la tachó de infantil y espontánea, resultó entonces de tomar una deliberada intención estética por una limitación técnica originada en el desconocimiento de registros literarios más formales³⁰. Emir Rodríguez Monegal, gran figura de la Generación Crítica y detractor de la labor literaria de Felisberto, en una crítica especialmente dura publicada en 1948, señala puntualmente ejemplos de incorrecciones estilísticas, relevando el uso del familiar "parados" en lugar del

²⁷ Felisberto Hernández, op. cit., p. 577, "Hoy quisiera mostrar".

²⁸ *Ibidem*, p. 611. "Diario, Agosto 8 [1930]".

²⁹ Walter Diconca y Pablo Silva Olazábal, "Cartas de un pianista escritor", *La máquina de pensar*, Radio Nacional 1050 AM, realizada el 23-11-2018, consultada el 29-11-2018, 16'10".

³⁰ No afirmamos aquí que Hernández fuese dueño de un lenguaje impecable - que no era el caso, tratándose de un autodidacta sin mayores estudios y con poco contacto con la literatura - sino que el registro informal, coloquial que utiliza en su escritura responde a una decisión artística y no a sus limitaciones estilísticas.

gramaticalmente correcto "de pie"³¹. Por su parte, Ángel Rama refiere que Felisberto había contado ("con indignación"³², según testimonia su nieto Walter Diconca) que "en las revistas argentinas se le corregían los textos y donde él escribía 'pastitos' ellos ponían 'hierbas': el ejemplo sirva para definir el error cultista en la apreciación de la escritura literaria"³³.

La anécdota revela una maniobra de Felisberto simétricamente opuesta a la que critica Rodríguez Monegal: este solo comentario puede resumir la titánica tarea que el escritor acometió al defender su visión. El rechazo que cosechó tiene por lo tanto mucho que ver con el realismo que imperaba entonces en Uruguay y la apreciación de un registro de escritura formal, ese "cultismo" que deplora Rama.

1.2. Valoración de la obra de Felisberto Hernández

1.2.1. La Generación del Centenario

En los años veinte, el proyecto literario de la clase dirigente que había dado su forma moderna al Uruguay se articulaba en torno a la Generación del Centenario, que se estructura sobre un eje realista, en particular, el postgauchesco³⁴. Su intención fundamental consistió en erigir y difundir una literatura nacional, aprovechando el espíritu patriótico que animaba la Nación en esos particulares años veinte. Esta generación participa entonces en el intento de los sectores culturales de dotar al Uruguay de una tradición nacional mediante la forja de lo que

³¹ Paolini, Claudio, "Felisberto Hernández: escritor maldito o poeta de la materia", *Espéculo, Revista de estudios literarios*, número 23, 2003, publicado el 7-3-2003, consultado el 20-10-2017.

³² Walter Diconca, op. cit., 16'42', menciona la indignación de Hernández frente a esos intentos de normalizar su escritura.

³³ Ángel Rama (director), *La historia de la literatura uruguaya*, op. cit., p. 454.

³⁴ Definición utilizada por Pablo Rocca para diferenciar la evolución del criollismo – nativismo y encarnaciones posteriores – de su fuente original gauchesca.

Rocío Antúnez³⁵, citando al historiador Gerardo Caetano, designa como “relatos monumentalizantes”, que articulan los cien años precedentes como eslabones en un relato del proyecto nacional que se estaba consolidando.

En el panorama cultural montevideano, el filósofo Carlos Vaz Ferreira ocupa una posición destacada, así como los hermanos Gervasio y Guillot Muñoz y el historiador Alberto Zum Felde, influyente autor del *Proceso intelectual del Uruguay*, publicado en 1930. Dos revistas dominaban en el terreno de las letras: *La Cruz del Sur* (1924-1931) y *La Pluma*³⁶ (1927-1931), aunque ninguna de las dos se distinguiera por su innovación artística, sino más bien por reflejar el *status quo*. Su circulación, evidentemente, no era masiva, tratándose de proyectos más bien elitistas. Menciona Pablo Rocca³⁷ que, si bien estas revistas fueron los principales medios utilizados por la nueva generación literaria para darse a conocer, su rol “no era revolucionario ni mucho menos, llevando a cabo su labor desde el confort y la satisfacción que dominaban el resto de la sociedad, característicos de la posición de las clases medias en ese tiempo”. En ellas escriben todos los autores consagrados; muy reconocidos en su época, pero hoy de mucho menos peso en la literatura uruguaya, consecuencia lógica de lo que el tiempo reveló ser una producción que reflejaba principalmente los gustos de la época, sobresaliendo justamente por su representatividad. Hablamos de escritores famosos como Laforgue, Emilio Oribe, o la célebre Juana de Ibarbourou. A pesar de ciertas innovaciones, sus prácticas no plantean una ruptura con el canon establecido, sino una continuidad. Las temáticas siguen siendo las que ya se venían cultivando: la del campo, dominante, y la de la

³⁵ Antúnez, Rocío, “Ángel Rama y la Generación Crítica”, *Revista Iberoamericana*, vol. 71, número 211, 2005, p. 378.

³⁶ Figuraba también, pero en un segundo plano, la revista *Alfar*.

³⁷ Dieter Reichardt, Carlos García y Dirk Eifler, *Las vanguardias literarias en Argentina, Uruguay y Paraguay: bibliografía y antología crítica*, Frankfurt am Main, Vervuert, 2004, p. 417.

ciudad, incipiente. La literatura urbana no ganaría terreno sino hasta bien entrado el siglo, al comienzo de su segunda mitad.

Esta es la generación que está desplegándose en el Uruguay en los tiempos en que Hernández publica sus primeros escritos, en 1929 (*Libro sin tapas*), siendo ya entonces considerado como un escritor marginal. De circulación más que modesta, el carácter transgresor de su escritura, completamente fuera del estilo dominante, le aseguró una recepción poco entusiasta por parte de los escasos críticos que la conocieron. Alejandro Gortázar, autor de un estudio exhaustivo³⁸ acerca de las razones de la ausencia de Felisberto en las antologías de su tiempo, observa que "está completamente contra corriente de lo que se muestra en las antologías como representativo del Uruguay: realismo que se centra en la imagen rural [...] Felisberto escribe desde lo opuesto³⁹".

Pocas excepciones – notablemente, la del respetado Vaz Ferreira – servirían para garantizarle algunos aliados en el mundo cultural montevideano; si bien escasos, sumamente fieles, manifestando una característica durable en la recepción de su obra: la de escritor reconocido por una pequeña pero cultivada élite que apoyará su carrera. Más allá de este grupo reducido, su obra no será apreciada en la época. Para complicar aún más su aceptación, Felisberto se mantendrá al margen de toda escuela o grupo literario. Su única publicación importante de esos primeros tiempos fue "Genealogía", que apareció en el número 12 de *La Cruz del Sur*, en 1926⁴⁰. Ajeno a los ámbitos institucionales, las pocas editoriales uruguayas

³⁸ Alejandro Gortázar, "El canon nacional por dentro y por fuera. Felisberto Hernández en las antologías narrativas uruguayas (1930-1966)", *Fragmentos: Revista de Língua e Literatura Estrangeiras*, número 19, 2000. El artículo recorre las antologías narrativas y muestra el cambio de orientación del canon literario uruguayo, detallando la posición de la literatura de Felisberto respecto al mismo.

³⁹ Alejandro Gortázar y Pablo Silva Olazábal, "Felisberto en las antologías narrativas uruguayas", *La máquina de pensar*, Radio Nacional 1050 AM, entrevista realizada el 6-3-2012, consultada el 28-11-2018.

⁴⁰ Dieter Reichardt, Carlos García y Dirk Eifler, op. cit., p. 424.

que seguían en actividad (buena parte del sector había bajado sus persianas desde principios de siglo) tampoco le eran de fácil acceso. Lejano del battlismo gobernante pero también crítico de las izquierdas, sus opciones para publicar fueron casi únicamente (sobre todo al principio) la edición propia y, por tanto, modesta. La recepción negativa de su obra será persistente hasta los años cincuenta, cuando el panorama literario uruguayo cambia de orientación.

1.2.2. El cambio: la llegada de la Generación Crítica

De la mano del cambio general que vive la Nación, que luego de tres décadas de optimismo sufre los reveses de la crisis y el estancamiento (como tantos otros países en los años Treinta), se constata la irrupción de una nueva generación literaria. Sumamente consciente de la nueva realidad del país, se propondrá derribar el *status quo* no solo en lo literario sino en todo el terreno cultural.

Es la generación que Ángel Rama llamará "Crítica" y Emir Rodríguez Monegal "del Medio Siglo" o "del 45", agrupando en ella, en realidad, a dos: la que por sus años le correspondía naturalmente más la que, siendo de más edad, no había podido publicar en la década anterior o no había logrado repercusión por no haberse alineado con la tendencia dominante. Se trata de un proceso cultural de proporciones mayores que los uruguayos pudieron seguir de cerca gracias a la actividad de una serie de revistas, siendo las más emblemáticas el Semanario *Marcha* y la revista literaria *Número*.

Rodríguez Monegal estipula que lo más característico de esta Generación “fue una reacción apasionada y militante contra el quietismo, contra la hipocresía, contra la inautenticidad de la vida literaria uruguaya. El inconformismo la caracterizó y ese

inconformismo se tradujo en una polémica intergeneracional⁴¹”. Entre los nombres más importantes que traducen su actividad descollan Juan Carlos Onetti (su primer escritor importante), Emir Rodríguez Monegal, Ángel Rama, José Pedro Díaz, Idea Vilariño, Ida Vitale o Clara Silva (de más edad que los anteriores, pero que evoluciona literariamente dentro de esta generación). Entre la anterior y ésta, se pueden ubicar los escritores Francisco Espínola, Juan José Morosoli y el propio Hernández, que suelen incluirse tanto en una de las dos generaciones como en ambas. Carlos Maggi, Carlos Martínez Moreno y Carlos Real de Azúa son otros nombres importantes de esta generación, que comienza a actuar alrededor de 1940 y se define gradualmente como dominante hasta instalarse en el campo literario hacia 1960⁴².

Su actividad transforma la visión de la literatura nacional, modificando consecuentemente su canon. Tanto Alejandro Gortázar como María del Carmen González estiman que esta Generación construye la configuración de un nuevo campo literario, impulsando una profunda transformación de la vida cultural uruguaya. Para eso, genera obra crítica. Pero también se da como función aumentar el nivel cultural, acortando la distancia que había entre la vida cultural europea y la del país. Modela, en consecuencia, un nuevo tipo de lector "que ya no buscaba en la literatura e[l] realismo gauchesco"⁴³. Se buscaba, particularmente, que lo urbano llegase a la literatura⁴⁴. Y es en esos términos que puede entenderse la modesta repercusión de la obra de Felisberto en esos tiempos de renovación: ya se le reconoce su calidad literaria, pero la aceptación es gradual, tratándose de una escritura que no era representativa ni del canon ni de las nuevas temáticas que interesaba imponer.

⁴¹ Emir Rodríguez Monegal, *Literatura uruguaya del medio siglo*, Montevideo, Alfa, 1966, p. 82.

⁴² Ángel Rama trata en detalle este tema en *La Generación Crítica 1939-1969*, Montevideo, Editorial Arca, 1972.

⁴³ Alejandro Gortázar, "Felisberto en las antologías narrativas uruguayas", op. cit., 45'30".

⁴⁴ *Ibidem*, "Onetti, desde las páginas de *Marcha*, dice que hace falta literatura urbana".

González menciona el ejemplo de Zum Felde, que no lo incluye en su influyente *Proceso intelectual del Uruguay*⁴⁵, y hace hincapié en la función esencial de las antologías: mostrarse representativas de un determinado aspecto de una práctica literaria. Efectivamente, hay clara constancia de que Zum Felde valoraba la calidad literaria de Felisberto: a propósito de "El caballo perdido", escribió que no dudaba "en considerar tales páginas como de las más valiosas en la literatura platense", reconociendo que en el plano de vivencia y análisis del recuerdo había "realizado lo que es hazaña grande: aportar algo nuevo, propio, después de *À la recherche du temps perdu*"⁴⁶. Si no lo incluye inicialmente en su obra, es por no ser representativo de la identidad uruguaya que busca reflejar. Otro problema que señala González es que desde la crítica "se compara a Felisberto con modelos en auge (la nueva narrativa europea, Borges en el Río de la Plata...)" lo que ayuda a que "Rodríguez Monegal, uno de los críticos más sólidos del Uruguay, no lo valor[e]". Tratándose de un conocido admirador de la impecable obra de Borges, no extraña que Rodríguez Monegal viera la escritura de Hernández a partir de lo que percibía como sus defectos, aunque señale que podría analizarse en relación con Proust o con Kafka⁴⁷.

Se suma aún otra razón que dificulta el reconocimiento de la obra de Hernández: en esos tiempos de compromiso ideológico, su escritura apolítica, sin motivaciones sociales, desarrollándose en entornos de entrecasa y espacios casi anónimos, sigue ocupando una zona marginal. Ricardo Pallares señala el contraste de sus temáticas con el "panorama social y

⁴⁵ María del Carmen González y Pablo Silva Olazábal, "Sobre *Si el agua hablara*", *La máquina de pensar*, Radio Nacional 1050 AM, entrevista realizada el 6-3-2012, consultada el 28-11-2018, 24'41".

⁴⁶ José Pedro Díaz, "Una bien cumplida carrera literaria", *Marcha*, número 1034, año 22, 11-11-1960. Cita a Alberto Zum Felde, *Índice crítico de la literatura hispanoamericana, t. 2, La Narrativa*, México, Ed. Guaranía, 1959.

⁴⁷ María del Carmen González, "Sobre *Si el agua hablara*", op. cit., 26'14". Se refiere al artículo de Rodríguez Monegal "Nota sobre Felisberto Hernández", publicado en *Marcha*, número 286, en 1945.

político en el Uruguay de entonces. El acendrado trabajo [de Hernández] alrededor de la individuación es lo más opuesto a lo solidario y lo colectivo⁴⁸", que constituían un foco de interés en esos momentos. Y precisa:

La narrativa hernandiana no tiene pertenencia literaria convencional, no sigue una línea o modalidad del relato rioplatense ni tiene "maestros" que dejen huellas visibles en sus texturas más allá de la impregnación genérica, natural y propia de la cultura y la literatura, que se da en todo proceso creador.⁴⁹

Onetti mismo, en 1975, escribió que "El autor [Felisberto Hernández] no se parecía a nadie que yo conociera⁵⁰", coincidiendo con la conocida apreciación de Italo Calvino, quien en 1985 también dirá que Hernández "no se parece a nadie: a ninguno de los europeos y a ninguno de los latinoamericanos⁵¹". Dos comentarios que resultan representativos de la opinión de otros escritores.

De todos modos, este es un tiempo de progreso para la valoración de la obra de Hernández, que comienza a ser reconocida. Después de reanudar la publicación en 1942 y 1943 con los sólidos trabajos de su período memorialista, una serie de apariciones en diarios y revistas importantes le dan mayor visibilidad. El motor de ese reconocimiento sigue siendo, en un primer momento, su grupo de amigos y admiradores, y a partir de 1943 el poeta Jules Supervielle, que lo apoya decididamente, poniéndolo en contacto con personajes importantes de la cultura tanto rioplatense como francesa.

⁴⁸ Ricardo Pallares, "Algo se desplaza en la escritura de Felisberto Hernández (a cincuenta años de su muerte)", *Revista de la Academia Nacional de Letras del Uruguay*, año 8, número 11, 2015, p. 83.

⁴⁹ *Ibid.*, p. 63.

⁵⁰ Rocío Antúnez, "Felisberto Hernández y Juan Carlos Onetti. Un encuentro en la ciudad de origen", *Revista de la Biblioteca Nacional*, año 3, 3a. época, número 10, 2015, "Felisberto", p. 277.

⁵¹ Italo Calvino, "Nota introduttiva", op. cit.

Ya no sólo lo favorece la amistad con algunos personajes conocidos, sino la actividad crítica de una parte de la Generación del Medio Siglo, encarnada en el decisivo apoyo de Ángel Rama. Un beneplácito al que sin embargo sigue oponiéndose su detractor más importante, Emir Rodríguez Monegal. Tal es la característica en el operar de esta generación: profundamente innovadora, fuertemente polémica, hondamente escindida en razón de sus impetuosas convicciones.

1.2.3. La inclusión en el canon

Como precisa Alejandro Gortázar, "El recorrido que siguió la incorporación de Hernández a la historia de la literatura nacional fue lento, y más o menos correlativo a la emergencia y consolidación de la heterogénea generación *del 45*⁵²", indicando que "fue necesaria una reinterpretación de la historia literaria del Uruguay [...] para que Felisberto Hernández ingresara al canon narrativo de la nación⁵³".

Arturo Sergio Visca fue uno de los críticos de mayor autoridad dentro de la Generación. Era la gran figura de la revista *Asir*, fuertemente comprometida con la promoción de los escritores uruguayos. Visca publica en 1962 su *Antología del cuento uruguayo contemporáneo*, cuando los grupos emergentes del 45 ya son hegemónicos. La primera en ver la luz luego de la ya distante *Antología* de Lasplaces, la intención expresa de su selección apunta a "representar, a través de los narradores elegidos [...] los más distintos enfoques de nuestra realidad", esperando "dar una imagen lo suficientemente completa de lo que la

⁵² Alejandro Gortázar, "El canon nacional por dentro y por fuera...", art. citado, p. 40.

⁵³ *Ibid.*, p. 41-42.

narrativa uruguaya es en su esencia⁵⁴". Entre los "imaginativos" se publica a Hernández⁵⁵. Pero aunque aprecie el rol de la memoria y el recuerdo⁵⁶ en la obra de Felisberto, Visca califica sus cuentos de fantásticos, tal como hiciera Zum Felde, alimentando la polémica que ya existía en la época sobre la orientación de su literatura.

En 1966, Ángel Rama⁵⁷ publica su notable antología *Aquí, cien años de raros*, con la finalidad de dar visibilidad a una tradición no realista que considera presente en la literatura uruguaya, aunque sumergida: la imaginativa, una variante que la crítica no había reconocido hasta ese momento. Esta antología, entonces, "es testimonio de una línea ignorada que, aunque minoritaria, recorre toda la literatura nacional"⁵⁸. En ella incluye la obra de Hernández, antológico por segunda vez.

Carina Blixen destaca el comentario de Rama sobre los autores que siguen esta variante, en el sentido que "en su mayoría, la cultivan en forma episódica, sin consagrarse por entero [...] algunos pocos le son enteramente fieles; valga el nombre de Felisberto Hernández". Rama observa que, a diferencia de los cultores de lo fantástico del grupo *Sur*, esta línea de *raros* uruguayos, "si bien apela con soltura a los elementos fantásticos, los utiliza al servicio de un afán de exploración del mundo"⁵⁹.

⁵⁴ Arturo Sergio Visca, *Antología del cuento uruguayo contemporáneo*, Montevideo, Universidad de la República, 1962.

⁵⁵ En esta *Antología*, Arturo Visca publica "El cocodrilo", de Hernández.

⁵⁶ Arturo Sergio Visca, *Antología del cuento uruguayo contemporáneo*, op. cit., p. 196. "El esfuerzo por lograr una recuperación subjetiva del pasado hace que ese pasado quede como hundido en un agua translúcida que lo tiñe de lirismo y fantasía".

⁵⁷ Ángel Rama fue un gran defensor de la calidad literaria de Hernández, haciendo publicar sus obras completas en la editorial que dirigía, en el año 1967.

⁵⁸ Ángel Rama, *Aquí, cien años de raros*, Montevideo, Ed. Arca, 1966.

⁵⁹ Carina Blixen, "Variaciones sobre lo raro", *Cahiers du LI.RI.CO*, número 5, 2010, publicado el 10-7-2012, consultado el 2-10-2017, p. 57. Blixen cita a Rama, en el "Prólogo" de *Aquí, cien años de raros*.

Este posicionamiento es fundamental, ya que Rama lideraba las opiniones en contra de la etiqueta de "fantástica" que algunos críticos le habían reservado a los escritos de Hernández. Él consideraba, por el contrario, que "la obra de Felisberto Hernández es más bien hiperrealista⁶⁰", observando la fenomenología de los procesos de consciencia tan de cerca que sus relatos parecen casi fantásticos. Y para justificar su afirmación no duda en apuntar a una verdad incómoda: que quienes así la califican intentaban cerrar los ojos a una realidad del país que les resultaba inconveniente:

[...] la realidad viviente de un país y una sociedad mucho más estrafalarios de lo que se quiere reconocer. Felisberto Hernández da fe [...] de esa concepción extravagante de la existencia que alienta en el corazoncito de los uruguayos. [...] No inventó su literatura en un salón de la Biblioteca Nacional. [Sus relatos nacen] de su contacto con una realidad que nadie se atrevió a mirar de frente"⁶¹.

Rama aclara que si insiste en señalar en la obra de Hernández ese "acercamiento entre su literatura y la verdad de una sociedad" - en contra de la calificación de "imaginativa" que se le solía adjudicar - es para mostrar:

[...] la particular operación creadora de Hernández, [que] consistió en descubrir nuevos sistemas de relación entre las cosas reales, seres u objetos, sin alterar la esencia de cada uno de ellos, limitándose - y sin duda ya es mucho - a modificar el juego de vinculaciones que establece la trama de lo real. Cuando él habla, y lo hace muchas veces en sus libros, del misterio de las cosas, se refiere justamente, no a que ellas se hayan alterado en su constitución propia [...] sino a que las señas que formulan para relacionarse, no son las que habitualmente reconoce el hombre, sino otras, más disimuladas, más escurridizas [que Felisberto no tuvo necesidad de descifrar], ya que para él la experiencia concreta de cada una de sus formulaciones, fue sorpresa suficiente⁶².

⁶⁰ Ángel Rama, *Aquí, cien años de raros*, op. cit. Observación tomada de la "Introducción".

⁶¹ Ángel Rama, "Burlón poeta de la materia", *Marcha*, número 1190, año 25, 17-1-1964.

⁶² *Ibidem*.

Pedro Díaz ya había subrayado, respecto a la obra de Hernández, "una morosa atención para los procesos laterales del pensamiento y del sentimiento, para las implicaciones que no suelen estar en el foco de la conciencia⁶³". Rama redondea entonces una comprensión de esta obra en las antípodas de la calificación de fantástica, que le parece simple solución cómoda de un sector literario que no desea asumir la dimensión excéntrica de la sociedad uruguaya y prefiere relegar el testimonio de Hernández a mera obra de la imaginación. Esta posición de Rama funda sólidamente la apreciación de los textos felisbertianos como hiperrealistas, que encuentra su fuente, como define Pedro Díaz, en:

[...] una notable fineza de observación para las zonas fronterizas de cada estado de conciencia, para la percepción de lo subyacente (y no precisamente lo inconsciente) [inventando] sin cesar situaciones objetivas, físicas, para expresar aquellos casi inefables estados de conciencia. Y luego describe esta situación de manera sencilla, a veces esquemática. Su expresión es así muy rica, de una riqueza que está, como si dijéramos, antes de las palabras.⁶⁴

Aquí, cien años de raros y la *Antología* de Visca, desde puntos de vista diametralmente opuestos, contribuyen a generar una marcada valoración de la obra de Hernández, cuya calidad literaria será reconocida por aquellos años por grandes referentes de las letras hispanoamericanas, como Carlos Fuentes, que en *La nueva novela latinoamericana* de 1969 lo reconoce como uno de los fundadores de la modernidad literaria en Hispanoamérica, junto con Macedonio Fernández, Horacio Quiroga y Arlt. El cambio de recepción de la obra de Felisberto Hernández viene, por lo tanto, de la mano del que se da en el propio campo literario, que se desliza hacia el de la nueva novela de los años sesenta.

⁶³ José Pedro Díaz, "Una bien cumplida carrera literaria", art. citado.

⁶⁴ *Ibidem*.

1.2.4. Confirmación de la inclusión en el canon

A partir de 1963, Hernández será incluido en nuevas antologías: *Crónicas fantásticas*, de Jorge Alvarez en 1966, la conocida compilación *Cuentos contemporáneos hispanoamericanos* (1967) de Aquiles Nazoa, la *Antología del cuento humorístico uruguayo* (1967) de Gabriel Saad y Heber Raviolo, la compilación *Narradores uruguayos* (1969) de Rubén Cotelo, así como en tres antologías de cuentos rioplatenses o hispanoamericanos⁶⁵, publicaciones coronadas por la inclusión en la *Antología de la narrativa hispanoamericana*, de la Editorial Gredos, en 1979⁶⁶. Como menciona Gortázar,

En 1968 se inicia la publicación de dos colecciones fundamentales de divulgación popular: la *Enciclopedia Uruguaya*, conducida por Ángel Rama, y *Capítulo Oriental. La historia de la literatura uruguaya*, dirigida por Carlos Real de Azúa, Carlos Maggi y Carlos Martínez Moreno. Ambas colecciones prueban el grado de hegemonía alcanzado por los grupos de la generación en el campo cultural, y la aparición del narrador [Felisberto Hernández] es parte de su reestructuración del canon literario nacional⁶⁷.

En ambas se incluye a Felisberto: es el momento, entonces, en que su escritura comienza a tomar contacto con un público más general. Aunque tal vez uno de los reconocimientos más importantes venga de la mano de su inclusión en 1967 en la Tercera edición del influyente *Proceso intelectual del Uruguay*, de Alberto Zum Felde, quien hasta ese momento lo había excluido sistemáticamente de sus trabajos, por considerarlo - como ya dijimos - poco representativo de la cultura uruguaya. Las nuevas antologías editadas por

⁶⁵ Se trata de *Cuentos de dos orillas*, de Beatriz Sarlo (Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1971); *Hispanoamérica en cincuenta cuentos y autores contemporáneos*, de Horacio Becco y Carlota Espagnol (Buenos Aires, Latinprens, 1973) y *30 cuentos hispanoamericanos* (Buenos Aires, Plus Ultra, 1976), compilados por F. Sorrentino.

⁶⁶ Paul Verdevoye, *Antología de la narrativa hispanoamericana, 1940-1970* (2 t.), Madrid, Gredos, 1979.

⁶⁷ Alejandro Gortázar, "El canon nacional por dentro y por fuera..." , art. citado, p. 40.

Arturo Visca en 1968 y 1976 también confirman ese carácter ya canónico de Felisberto en su país. La *Nueva Antología del Cuento Uruguayo* de 1976 incluye en efecto tanto el canon considerado ya clásico, desde Acevedo Díaz y Javier de Viana a Quiroga, como los más recientes Ipuche, Morosoli, Amorim o Espínola, y los recién llegados: Hernández, Onetti, Giselda Zani, Armonía Somers, Martínez Moreno y María Inés Silva Vila. Felisberto entra en la “lista corta de cuentistas consagrados”: uno de los que Visca retiene, entre los 23 cuentistas esenciales del Uruguay⁶⁸.

Esta consagración confirma lo drástico del vuelco que el canon ha dado, testimoniando de una literatura definitivamente desplazada hacia el campo de la subjetividad, de la irracionalidad y de lo urbano. Felisberto pasará a ser considerado como precursor de algunas de esas nuevas tendencias: las que desarrollan vínculos estrechos con la subjetividad, lo fantástico y lo imaginativo.

1.3. El estudio de la obra de Felisberto Hernández

La entrada en el canon asegura el comienzo del estudio de la obra de Hernández. Si ya comenzaba a estar presente en las aulas de literatura montevidéanas, se internacionaliza de la mano del seminario que le dedica la Universidad de Poitiers en 1973, coronado por un coloquio con ponencias de alto nivel. *Felisberto Hernández ante la crítica actual*, de Alain Sicard (1977), fruto de ese coloquio, marca una época en la crítica de la obra de Hernández: las líneas de aproximación que plantean los colaboradores de esta publicación ya presentan los principales ejes que dominarán su análisis en los años venideros. Sigue manifestándose la oposición entre aproximaciones desde lo fantástico y otras más sutiles, que caracterizan la

⁶⁸ Alejandro Gortázar, "El canon nacional por dentro y por fuera...", art. citado, p. 39-40.

obra como de un realismo exacerbado; pero los análisis que valorizan esta segunda postura comienzan a multiplicarse.

Entre quienes defendieron el carácter realista de la obra de Hernández destaca Juan José Saer, quien se aplicó a desmentir el presumido carácter *naïf* que todavía planeaba sobre su escritura, para retrucar que los ingenuos habían sido en todo caso los críticos, al realizar una lectura simplista de una obra compleja, engañados por su lenguaje coloquial. Como Díaz y Rama, Saer piensa que el estilo literario de Felisberto responde a una voluntad de explorar los procesos de la consciencia y de la memoria que, lejos de demostrar ingenuidad, manifiesta una fineza de análisis y una agudeza de observación que lo acercan a la Fenomenología⁶⁹. Saer afirma puntualmente que “La literatura de Felisberto es crítica, porque pone en evidencia los mecanismos de nuestra conciencia, los despliega en forma metafórica⁷⁰”.

Saúl Yurkievich postulará también un carácter de "máximo realismo" de la obra de Hernández, contra una lectura fantástica más fácil, más convencional para la época (y para la región, bajo la influencia de la reconocida obra fantástica de algunos escritores del grupo Sur, como Borges), estimando que su narrativa "es un flujo, sin 'contar' realmente: se apega a las cosas, sin mediaciones, y las sigue para donde van⁷¹". Opinión compartida también por Jaime Concha, que defiende el realismo extremo de esta obra, evocando una sensorialidad muy particular que la define, privativa de Hernández y que caracteriza como “experiencia no codificada racionalmente, justamente ese mundo en que la vida cotidiana transcurre, y que nosotros no aprehendemos conceptualmente”⁷². Estas posiciones resumen entonces la

⁶⁹ Walter Rela y Elisa Rey, *Felisberto Hernández, Valoración Crítica*, Montevideo, Ed. Ciencias, 1982, p. 48. Saer se refiere aquí al análisis hecho por Merleau-Ponty en *Phénoménologie de la perception*.

⁷⁰ Alain Sicard, op, cit., p. 299.

⁷¹ *Ibid.*, p. 387.

⁷² *Ibid.*, p. 389.

apreciación de la esencia realista de una escritura que lleva la descripción de la experiencia a tal extremo de minucia que terminamos desconociéndola, sintiéndola extraña o enrarecida.

Aunque la evocación de elementos fantásticos sigue siendo importante. En el libro de Sicard, Maryse Renaud realiza un análisis de “El acomodador” bajo ese ángulo. También apela a lo fantástico Roberto Echevarren, estudioso de referencia en la crítica sobre Felisberto por esos años. Es un enfoque que se sigue practicando, con inclusiones en antologías y con estudios como el de Lauro Marauda y su reciente *Panorama de la narrativa fantástica uruguaya*⁷³, en el que incluye a Hernández.

Estos ángulos de estudio fueron los más frecuentes en esos primeros tiempos de difusión de una obra que ya comenzaba a ser canónica, cuando los análisis críticos empezaban a multiplicarse, alentados por nuevas publicaciones. José Pedro Díaz - gran estudioso de la obra de Felisberto - se ocupó de organizar una primera edición de sus obras completas, imponiendo el modelo que retoma buena parte de las ediciones posteriores, siguiendo su propuesta cronológica y la organización por etapas de producción⁷⁴. Walter Rela es otra referencia fundamental en el estudio de la literatura hernandiana: su libro acerca de la valoración crítica de su obra (publicado en 1982), al igual que los que subsecuentemente escribirá sobre el tema, se convirtieron en referencia obligada.

En cuanto a la diversificación de enfoques críticos, Ana Inés Larre Borges trabaja por primera vez en profundidad el carácter filosófico de la obra de Felisberto, en un estudio pionero publicado en 1983 que nos interesa particularmente y al que volveremos en el

⁷³ Lauro Marauda, *Panorama de la narrativa fantástica uruguaya*, Montevideo, Ed. Rumbo, 2010.

⁷⁴ Díaz trabajó con un rico archivo de manuscritos de Hernández, parte de los cuales fueron cedidos a los archivos nacionales uruguayos. El fondo se ha ido ampliando con la adición de numerosos manuscritos inéditos, que abrieron la puerta a nuevos enfoques.

siguiente capítulo. Norah Giraldi Dei Cas, otra gran estudiosa de la obra felisbertiana, abre un nuevo campo de análisis al relacionar la práctica literaria de Hernández con sus conocimientos musicales, en lo que entiende como una resignificación del lenguaje musical en términos literarios⁷⁵. Estudio de gran importancia que pone en contacto dos facetas fundamentales en la creación de este músico escritor, el trabajo plantea la importante conclusión de que "la variación y la repetición sobre el mismo tema o motivo, una constante de la práctica musical de Felisberto, es también uno de los trazos esenciales de su literatura⁷⁶".

Este trabajo abre a su vez una puerta alternativa al estudio de la dimensión poética de la obra de Felisberto. Giraldi firmará además algunos estudios de interpretación lacaniana⁷⁷ de la temática de la etapa memorialista. Sus trabajos también subrayan la dimensión de complejidad y sutileza de la obra literaria de Felisberto, dejando definitivamente atrás el período de su caracterización como *naïf*.

Estas primeras posiciones siguieron orientando el debate durante los años ochenta y noventa y llegan incluso hasta nuestros años, habiendo continuado muchos de esos críticos su análisis de la obra hernandiana y sus circunstancias desde nuevos ángulos, a medida que las herramientas críticas iban evolucionando. Así, Norah Giraldi se ha ocupado más recientemente del análisis de la obra de Hernández "como autobiografía ficcional, en la que el sujeto es al mismo tiempo objeto de conocimiento, tamiz o vector por el que se pasa para conocer de otra

⁷⁵ Giraldi Dei Cas, Norah, *Musique et structure narrative dans l'oeuvre de Felisberto Hernández*, tesis de doctorado dirigida por Claude Fell, Paris III, La Sorbonne, 1992.

⁷⁶ Carina Blixen, "Felisberto Hernández y una media ilusión", *Revista de la Biblioteca Nacional*, año 3, 3a. época, número 4-5, 2011, *Escrituras del yo*, p. 201. Se cita *Felisberto Hernández, musique et littérature*, de Norah Giraldi (op. cit.).

⁷⁷ Norah Giraldi Dei Cas, "La fundación mítica y la identificación con el padre: Felisberto Hernández en *El caballo perdido*", *América. Cahiers du CRICCAL*, número 3, 1988, "Les mythes identitaires en Amérique latine".

manera el mundo⁷⁸". Y Gabriel Saad, "ami intime de l'écrivain, devenu traducteur et préfacier de son oeuvre⁷⁹" (que participara en el libro de Alain Sicard en 1977) se convierte en editor de las obras completas de Felisberto en francés⁸⁰.

Como señala Ana Larre Borges en su presentación del número especial que la *Revista de la Biblioteca Nacional del Uruguay* le dedicó a la obra de Felisberto en 2015, "[En 1996] Jorge B. Rivera terminaba la recensión de [la] recepción crítica [de la obra de Hernández] con libros que, a partir de la década del ochenta, lo leyeron desde perspectivas lacanianas y estructuralistas.⁸¹" Piezas críticas muy importantes, como los trabajos de Francisco Lasarte⁸², responden a esas orientaciones. A propósito de ellos, Larre Borges agrega que "es posible que la consagración internacional de Felisberto en tiempos del imperio estructuralista y de la proclamada autonomía del texto haya postergado acercamientos biográficos⁸³". Pero ya pasados los años del dominio estructuralista y del auge de los enfoques freudianos y lacanianos, la obra de Felisberto comienza a restituirse a su contexto y la investigación la pone en relación con la biografía de su autor.

En el plano de la investigación relacionada con las vanguardias, una obra de importancia (*Desencuadrados*⁸⁴, de Julio Prieto) relanza la valoración vanguardista de la producción de Felisberto, considerando que, como Macedonio Fernández, configura una

⁷⁸ Carina Blixen, "Felisberto Hernández y una media ilusión", art. citado, p. 201. Se cita a Giraldi, "Una obra al acecho de la verdad. En el centenario del nacimiento de Felisberto Hernández", *Hermes Criollo*, número 5, abril-julio 2003.

⁷⁹ Wagneur, Jean-Didier, "Hernández le sonambule. Musicien, auteur de contes et de récits incongrus, gloire nationale en Uruguay", *Libération*, publicado el 27-02-1997, consultado el 18-2-2017.

⁸⁰ Felisberto Hernández, *Felisberto Hernández : Oeuvres complètes*, París, Seuil, 1997.

⁸¹ Ana Inés Larre Borges, "Los regresos", *Revista de la Biblioteca Nacional*, año 3, 3a. época, número 10, 2015, "Felisberto".

⁸² Francisco Lasarte, *Felisberto Hernández y la escritura de lo "otro"*, Madrid, Insula, 1981.

⁸³ Ana Inés Larre Borges, "Los regresos", art. citado, p. 9.

⁸⁴ Julio Prieto, *Desencuadrados: vanguardias ex-céntricas en el Río de la Plata. Macedonio Fernández y Felisberto Hernández*, Rosario, Beatriz Viterbo Editora, 2002.

suerte de “postvanguardia”, aunque exenta de la voluntad transgresora que caracterizara las vanguardias históricas. Vemos en ello una coincidencia total con la opinión de Eduardo Espina, que en su trabajo sobre las vanguardias en el Uruguay subraya a qué punto las singulares circunstancias locales frenaron los impulsos contestatarios típicos de estos movimientos: ante el clima de bienestar, optimismo y satisfacción que reinaba en el país, sobre todo en las clases medias acomodadas que a menudo alimentaban las filas vanguardistas, “los que arriesgaron actos subversivos fueron muy pocos, y en su tiempo, marginales⁸⁵”. Espina argumenta que el Uruguay no tuvo vanguardias, sino vanguardistas, cuyas exploraciones se llevaron a cabo al margen de todo grupo, en ejercicios solitarios y “profundamente subjetivos”: en medio del impulso patriótico que enfervorizaba el Uruguay, la negatividad y la provocación no tuvieron mayor repercusión. Lo que sí tuvo algún eco fue el ejercicio de las nuevas formas artísticas y el interés por la subjetividad. En ese ejercicio se inscribe Hernández con sus *Primeras Invenciones*. Sus características más vanguardistas residen sobre todo en los recursos técnicos de la escritura y la motivación, profundamente moderna, de la subjetividad como única manera de entrar en contacto con la realidad.

Coincide Pablo Rocca en señalar que la obra de Hernández, “a sabiendas o no, entra en diálogo con las vanguardias latinoamericanas y, a la vez, resulta periférica a ellas, en la medida en que pertenecía a un escritor ajeno a los pocos grupos locales animados por cualesquiera escuelas renovadoras⁸⁶”. Y cita a Carlos Martínez Moreno en su opinión de que la de Hernández fue la “vanguardia de un hombre solo”⁸⁷, llevada a cabo más bien por vías de

⁸⁵ Dieter Reichardt, Carlos García y Dirk Eifler, *Las vanguardias literarias en Argentina, Uruguay y Paraguay: bibliografía y antología crítica*, Frankfurt am Main, Vervuert, 2004, p. 428.

⁸⁶ *Ibidem*, p. 425.

⁸⁷ *Ibidem*, p. 433.

exploración de la subjetividad que a través de caminos centrados en la provocación y la denuncia social. Rocca subraya que:

[...] simultáneamente, y quizás sin saber cada uno de ellos de la existencia de los otros, contribuían a la ruptura de esa línea dominante [realista] ciertos narradores nada reconocidos y poco o nada operantes en su tiempo, como los argentinos Macedonio Fernández y Santiago Dabove o los venezolanos Julio Garmendia y José Antonio Ramos Sucre o el ecuatoriano Pablo Palacio o el peruano Martín Adán. Con ellos Felisberto Hernández no tuvo el menor vínculo personal y es seguro, jamás recibió noticia alguna de su producción o de su existencia.

1.4. Un giro marcado en el análisis: la autoficción

Ya entrados los años noventa, los nuevos enfoques críticos se multiplican, fruto de dos circunstancias concretas: la ampliación de los fondos documentales⁸⁸ y la evolución de la crítica literaria. En esta revitalización del estudio de la obra de Hernández, es clave el trabajo que se realiza en Uruguay, donde numerosas publicaciones de calidad han surgido de manos de críticos reconocidos como Pablo Rocca, Eduardo Espina, Fernando Aínsa, Carina Blixen, Ana Larre Borges, Gustavo Lespada, Julio Premat, o Ignacio Bajter, por nombrar a algunos de los más importantes. Siendo la Biblioteca Nacional de Uruguay una institución de actuación ejemplar en la conservación y divulgación de documentos históricos, la accesibilidad de sus archivos ha favorecido este estudio minucioso, poniendo a disposición de los investigadores gran cantidad de documentos del fondo documentario de Pedro Díaz. Otra serie de documentos está localizada en Francia. Se espera que en cuanto se vuelvan públicos, una serie

⁸⁸ Walter Diconca, op. cit., 18' 25". Se esperan aún novedades en ese terreno: la riquísima correspondencia entre Felisberto y su segunda esposa, la pintora Amalia Nieto, sigue dándose a conocer. Diconca ya ha publicado dos volúmenes del epistolario de Felisberto y espera publicar un tercero "si aparecen las cartas de María Luisa [de las Heras]".

de nuevos estudios vea la luz, contribuyendo a enriquecer la comprensión de una escritura compleja y personal, tal como sucediera cuando en 2014 la obra de Felisberto pasó al dominio público ⁸⁹, al vencerse el plazo de cincuenta años que protege en Uruguay los derechos de autor. La lectura de estos fondos, no obstante, se complica en razón de su dispersión, pero impacta fuertemente en la producción crítica: "Un nuevo impulso se esboza a partir del trabajo con los archivos y, aunque el fondo de Felisberto Hernández esté aún disperso en lugares de Uruguay y en Francia, el relevo de originales y los aportes de la crítica genética ya han mostrado descubrimientos y nuevas interpretaciones"- precisa Ana Inés Larre Borges, resumiendo la orientación de esos nuevos trabajos. Y puntualiza la importancia de las nuevas tendencias críticas al precisar que:

Existen, sin embargo, entre quienes han trabajado con los originales, lecturas disidentes [del orden cronológico del corpus organizado por Pedro Díaz], no solo por la aparición de otros textos, sino por adecuaciones a nuevas perspectivas críticas y al cambio en la idea de *obra*, *autoría* y *literatura*, que muy posiblemente produzcan otro ordenamiento⁹⁰.

Los estudios que se interesan por el carácter inconcluso de la obra de Hernández son ya clásicos, siendo esa estética de lo inacabado "hoy venerada y reivindicada casi como una escuela", en palabras de Larre Borges. Prosperan especialmente los enfoques que se interesan por la particular articulación del yo narrador y sus desdoblamientos, que ya no se perciben tanto desde la anormalidad enfermiza del ser fragmentado que no logra unificarse, sino desde una visión de normalidad del yo, múltiple, cuyas diferentes voces dialogan en la

⁸⁹ Elvio Gandolfo, "Felisberto liberado", *Revista Ñ, Clarín*, 25-1-2017, consultado el 28-7-2018. Cuando la obra de Hernández pasó a dominio público se imprimieron una buena cantidad de nuevas ediciones y recopilaciones, aumentando las ediciones de textos dispersos, así como los trabajos académicos.

⁹⁰ Ana Inés Larre Borges, "Los regresos", art. citado, p. 8. Las itálicas figuran en el texto original.

complejidad de la personalidad. En este sentido, la novedad más importante está dada por los estudios que se basan en el enfoque de la autoficción.

Larre Borges puntualiza que “en el campo de la creación, la literatura del yo, amparada en el concepto de la autoficción, es una de las líneas hegemónicas entre los nuevos [escritores] y una modulación casi siempre presente entre los escritores del canon⁹¹”, incluyendo a Hernández (junto con Borges y Gombrowicz) entre los precursores de los autores de lengua castellana que pueden “reconocerse en la autoficción”⁹². Y destaca la importancia que tuvo para ese enfoque el libro de Sylvia Molloy acerca de la autobiografía entre los escritores hispanoamericanos⁹³, en el cual la autora discurre que:

La autobiografía es siempre una re-presentación, esto es, un volver a contar, ya que la vida a la que supuestamente se refiere es, de por sí, una suerte de construcción narrativa. La vida es siempre, necesariamente, relato: relato que nos contamos a nosotros mismos, como sujetos, a través de la rememoración; relato que oímos contar o que leemos, cuando se trata de vidas ajenas [...] La autobiografía no depende de los sucesos sino de la *articulación* de esos sucesos, almacenados en la memoria y reproducidos mediante el recuerdo y su verbalización.[...] El lenguaje es la única forma de que dispongo para “ver” mi existencia. En cierta forma, ya he sido “relatado” por la misma historia que estoy narrando⁹⁴.

Larre Borges señala que cuando Serge Doubrovsky crea el concepto de autoficción, aporta una herramienta que encarna bien los cambios que se viven en la crítica literaria: “Las fronteras entre los géneros se han vuelto porosas, la distinción entre ficción y no ficción, incierta. Ya no son obligadamente excluyentes arte y documento⁹⁵”. Es claro que la

⁹¹ Ana Inés Larre Borges, "Escrituras del yo: razones para una revista", *Revista de la Biblioteca Nacional*. año 3, 3a. época, número 4-5, 2011, *Escrituras del yo*, p. 9.

⁹² *Ibidem*, p. 10.

⁹³ Sylvia Molloy, *Acto de presencia. La escritura autobiográfica en Hispanoamérica*, México, FCE, 1996. En este libro, Molloy analiza la escritura autobiográfica de varios autores hispanoamericanos, entre ellos Norah Lange.

⁹⁴ *Ibidem*, p. 15-16.

⁹⁵ Ana Inés Larre Borges, "Escrituras del yo: razones para una revista", art. citado, p. 16.

obra de Hernández se presta a este tipo de abordaje. De hecho, “la falta de un marco teórico no impidió la percepción de la importancia de la inflexión autobiográfica en la literatura de Felisberto por parte de alguna crítica [...] Hoy Felisberto Hernández ocupa un lugar central en las interpretaciones autoficcionales hispanoamericanas⁹⁶”.

Pero no todo son ventajas en este enfoque. Helena Corbellini releva una consecuencia problemática del uso de los conceptos de autoficción, autobiografía y sus nuevas aplicaciones: “Este juego de signos que se deslizan también produce deslizamientos cognitivos⁹⁷”. Y señala que:

[...] el crítico Philippe Gasparini reubica el concepto de autoficción en función de sus dispositivos narrativos y encuentra que este neologismo presenta el obstáculo de su *viscosidad semántica*. La palabra ficción se ha ampliado y hoy recubre tanto hechos imaginarios como lenguaje poético [...] El fenómeno de la autoficción no se trataría de la simple proyección del autor en situaciones imaginarias. Tampoco se trataría de un género, sino de una figura, un tropo⁹⁸.

Esta reducción del concepto de autoficción - tan de moda y tan en sintonía con los sentires posmodernos - a un simple tropo es sintomática de los debates que se dan actualmente en el seno de la crítica literaria y de su comprensión de la obra de arte. Hecho interesante, este nuevo marco teórico en pleno auge es a su vez centro de un debate acerca de sus alcances y su real espesor. Al respecto, no faltan las miradas que limitan su alcance real.

Ricardo Pallares afirma que "es claro que Felisberto no hace autobiografía sino literatura. [...] Hernández también es un personaje de sí mismo, un personaje de su obra⁹⁹".

⁹⁶ Ana Inés Larre Borges, "Escrituras del yo: razones para una revista", art. citado, p. 18.

⁹⁷ Helena Corbellini, "La trilogía luminosa de Mario Levrero", *Revista de la Biblioteca Nacional*. año 3, 3a. época, número 4-5, 2011, *Escrituras del yo*, p. 255.

⁹⁸ *Ibidem*, p. 255. Las itálicas figuran en el texto original.

⁹⁹ Ricardo Pallares, art. citado, p. 76.

Aunque piense que ésta se aloja en un punto intermedio, ya que "el carácter introspectivo del recordar reduce al máximo la brecha entre autor y narrador¹⁰⁰". Carina Blixen, por su parte, escribe que:

[...] la especulación sobre la autoficción, de desarrollo posterior al momento en que Felisberto escribía y publicaba su obra, que juega a solapar los espacios de la ficción y la realidad, se inscribe también en ese proceso de puesta en entredicho de la autonomía literaria. Es posible que analizar la obra de Felisberto a la luz de la noción de autoficción dé algunos réditos parciales: tal vez ayude a iluminar algún aspecto de su creación y, en definitiva, muestre una vez más la insuficiencia de toda categoría ante un escritor verdaderamente original¹⁰¹.

Luego de lo cual se ocupará de inventariar los problemas que le parecen surgir al releer a Hernández a través de este enfoque, siendo uno de ellos, y no el menor, que “el interés o la compulsión de Felisberto por indagar en el inconsciente lo aleja de la autobiografía y la autoficción¹⁰²”.

1.5. Complementariedad de la obra epistolar

Carina Blixen encarna uno de los representantes más activos del enfoque que utiliza la crítica genética para enriquecer la comprensión de la obra literaria, disciplina centrada en la noción de “ante-texto (manuscritos, anotaciones, planes, bosquejos, documentos varios) y la necesidad de realizar un *dossier* genético que establezca el ordenamiento cronológico de todos los materiales¹⁰³”.

¹⁰⁰ Ricardo Pallares, art. citado, p. 80.

¹⁰¹ Carina Blixen, "Felisberto Hernández y una media ilusión", art. citado, p. 196.

¹⁰² *Ibidem*, p. 202.

¹⁰³ Carina Blixen, "Introducción", *Lo que los archivos cuentan*, número 1, 2012, p. 9.

Respecto a la pertinencia de dicho trabajo, y hablando del caso de Hernández, Blixen señala que “tal vez ningún otro escritor uruguayo plantee tal grado de afinidad entre la escritura epistolar y la literatura: por su manera de ser fragmentaria e inacabada y por colocar en el centro al sujeto que escribe¹⁰⁴”.

En ese sentido, Pablo Olazábal y Walter Diconca subrayan la importancia del estudio del epistolario de Hernández, comentando que los rasgos que definen su escritura ya están presentes en sus cartas: ese narrador felisbertiano que ve los muebles como seres animados “está ahí, está en esas cartas” opina Silva Olazábal y cita un fragmento de una carta que Hernández le escribió a su entonces esposa Amalia desde Vergara, a fines de 1936: “Te escribo en una gran mesa que duerme en una biblioteca. Quién sabe cuánto haría que no le acariciaban el lomo¹⁰⁵”. Si comparamos la escritura epistolar de Felisberto con su literatura, constatamos que, en muchas ocasiones, no hay distancia entre ambas.

La opinión de Olazábal y de Diconca es también compartida por Jean-Philippe Barnabé, quien tuvo acceso a una parte del epistolario intercambiado entre Felisberto y Amalia Nieto que todavía no es público, y lo califica como un material extraordinario para el estudio de la obra de Hernández, porque “contiene varios pasajes que casi, casi, son como pequeños cuentos¹⁰⁶”.

En ese sentido, Blixen comenta la observación de Norah Giraldi a propósito de una carta enviada por Felisberto a su madre en 1922. Giraldi subrayó precisamente la “relación que existe entre la descripción pormenorizada que Felisberto hace de sus sentimientos [en la

¹⁰⁴ Carina Blixen, “Tras las cartas de Felisberto Hernández a Amalia Nieto”, *Lo que los archivos cuentan*, número 1, 2012, p. 157.

¹⁰⁵ Walter Diconca y Pablo Silva Olazábal, “Cartas de un pianista escritor”, op. cit., 17’ 09”.

¹⁰⁶ Jean-Philippe Barnabé y Pablo Silva Olazábal, “El Yo en las novelas de Felisberto”, *La máquina de pensar*, Radio Nacional 1050 AM, entrevista realizada el 9-8-2012, consultada el 28-11-2018, 8’ 57”.

carta] y la 'materia de algunos de sus cuentos de la primera época'¹⁰⁷". Del mismo parecer será también José Pedro Díaz.

Jean-Philippe Barnabé llegará a decir que “la forma de soliloquio íntimo es el verdadero marco estructural” de la obra de Felisberto¹⁰⁸, coincidiendo con Ida Vitale, según la cual las cartas de Hernández constituyen “una involuntaria novela autobiográfica”. Y las relaciona con su estilo: “Lo que pudo verse como desaliño fue visto, desde otra perspectiva, como una estética de lo incompleto¹⁰⁹". Vitale relaciona el trabajo de Felisberto con el de Macedonio Fernández (y su escritura en prólogos), señalando que ambos, "en el Río de la Plata, hicieron de la conciencia de lo provisorio y sin fin de la escritura la fuente de su literatura”.

Ya otros críticos han puesto en relación la obra de varios escritores que, aún sin tener contacto, llevaban a cabo una operación semejante en la literatura rioplatense. Entre otros, Noemí Ulla considera que Hernández, Juan Carlos Onetti, Roberto Arlt y Jorge Luis Borges fundaron “la escritura coloquial rioplatense de los años treinta¹¹⁰".

El estudio epistolar en relación con la obra literaria ha sumado, entonces, un productivo enfoque al estudio de la obra hernandiana, iluminándola con nuevos elementos de análisis.

¹⁰⁷ Carina Blixen, "Tras las cartas...", art. citado, p. 167. Blixen cita a Giraldi, *Felisberto Hernández: del creador al hombre*, op. cit., p. 84.

¹⁰⁸ *Ibidem*, p. 167. Blixen cita el estudio de Jean-Philippe Barnabé, “La pequeña música nocturna de Felisberto Hernández”, *Posdata*, Montevideo, 22-3-1996, p. 72.

¹⁰⁹ *Ibidem*, p.164. Se cita a Ida Vitale. Las cartas provienen del archivo de Pedro Díaz.

¹¹⁰ Noemí Ulla, *Variaciones rioplatenses*, Buenos Aires, Simurg, 2007.

1.6. La dimensión filosófica de la literatura de Felisberto: una escritura contra corriente

Estos nuevos y diversos enfoques significan un gran aporte para la apreciación de una obra que, sin embargo, en razón de su propia excentricidad, parece difícil de abarcar, prestándose muy especialmente a lecturas complementarias desde diversos ángulos.

Para abordar su génesis, María del Carmen González caracteriza la tarea intelectual de Hernández como una autoconstrucción que el escritor realiza no tanto desde la literatura en sí, sino desde sus márgenes, construyendo su carácter literario como autodidacta, lejos de la práctica institucional, a través de fuentes de conocimiento variadas y no fundamentalmente literarias, como era la norma. Lo que alimenta su escritura:

[...] no es solo la literatura, sino la literatura, el vínculo con la psicología, con la música, [...] con la vida cotidiana, es decir, no es el aprendizaje académico, no es el aprendizaje ordenado tampoco, sino es otra forma de asimilar todos los conocimientos que vienen de otras áreas. Entonces en esos márgenes es que juega y por eso sale una literatura y escribe algo que es tan distinto, y que llamó la atención en su momento¹¹¹.

En ese contexto, nos interesa conectar el rasgo filosófico que constatamos en la lectura de su obra con la escasa repercusión que tuvieron sus publicaciones en su tiempo. Como hemos visto en nuestro trabajo, Felisberto "iba contra corriente de los gustos de la época"¹¹². En un primer momento, cuando se impone el realismo centrado en la imagen rural, Felisberto escribe desde lo opuesto a esa visión: una literatura no solamente centrada en el yo, sino defensora de un lenguaje poco elaborado. Para una crítica que valora la escritura formal y

¹¹¹ María del Carmen González y Pablo Silva Olazábal, "Sobre *Si el agua hablara*", op. cit., 28' 40". Dice González que "Felisberto no es un escritor típico, no se nutre solamente de literatura [...] se nutre de todo lo que anda por allí".

¹¹² Alejandro Gortázar y Pablo Silva Olazábal, op. cit., 41' 20".

el registro "culto", Hernández "escribe mal", lo que explica buena parte de la indiferencia o abierto rechazo que generó.

Cuando el campo cambia con la llegada de la Generación Crítica, y a pesar de reconocerse la calidad de su literatura, Felisberto sigue estando en una posición marginal: en un momento en que se reclama la necesidad de desarrollar una literatura urbana que muestre el progreso de la sociedad uruguaya, con Felisberto "nunca se sabe ni en qué ciudad está"¹¹³: no hay localización precisa en un ámbito urbano, ninguna glorificación del progreso, ni ensalzamiento de los grandes temas ciudadanos. En una coyuntura que se vuelca hacia el posicionamiento sociopolítico, las únicas referencias sociales en su obra tienen que ver, como dijo Rama, con lo que la sociedad uruguaya no quería ver: la precariedad y lo estrafalario que podía haber en ella - realidades que estaban en abierto conflicto con el proyecto cultural vigente. Aunque ya se acusa el viraje hacia la subjetividad - que favorece su reconocimiento - su falta de interés total por lo sociopolítico lo vuelve a colocar en un lugar marginal.

Su carácter de autodidacta, sin filiación con alguna de las líneas predominantes en su época, también dificultó la aceptación de su obra. Aislado del campo literario, no se consagró a "estar en los lugares donde los escritores están, tener los amigos correctos, indicados, para poder entrar en la crítica". Como señala Gortázar, esta actividad suele ser esencial para lograr una posición favorable en un campo dado.

Si la falta de reconocimiento de su literatura parece resultar de estas situaciones, creemos que éstas derivan, a su vez, del hecho de ser una literatura encarada desde la atracción por los procesos de consciencia, lo que imprime en toda su obra una coloración psicológica y filosófica. En este trabajo nos interesa ahondar en esa veta filosófica, ya que a nuestro criterio

¹¹³ Alejandro Gortázar y Pablo Silva Olazábal, op. cit., 24' 47". Observación de Pablo Silva Olazábal.

constituye la razón fundamental de su marginalidad, de la cual derivan las demás, puesto que si los enfoques psicológicos ya contaban con un marcado reconocimiento (después del triunfo de las vanguardias en Europa) no pasaba lo mismo con la mirada filosófica, materializando un descentramiento esencial respecto a los intereses del campo literario: esta preocupación no interesó mayormente en los años treinta y tampoco estaba en consonancia con la obra de la Generación Crítica.

Numerosos testimonios calificados confirman el constante interés de Felisberto por el tema, y el relieve que cobra en su obra literaria. Llamativamente, en "Leyendo a Verlaine"¹¹⁴, y reflexionando acerca de los pensadores que en el siglo XIX trataban de abordar lo menos comunicable del alma humana mediante el lenguaje, el filósofo Carlos Vaz Ferreira escribe:

Los procedimientos de estas escuelas son una tentativa (es algo que hemos comprendido mejor después de James y Bergson) para expresar con palabras nuestro psiquismo no discursivo: esa realidad mental "fluida", de que no es expresión adecuada el pensamiento lógico, esquema, ni el lenguaje, esquema de ese esquema. Por contradictorio que sea ese esfuerzo de expresar por la palabra lo que es rebelde a la palabra, se obtiene con él un poco, un principio de lo que desearíamos: sugerimos algo del psiqueo inexpresable.

Siendo el "psiqueo" el pensamiento en plena génesis, antes de arribar a su forma final. Toda la operación literaria de Hernández en su período memorialista (así como la esencia de toda su obra) puede describirse en términos de esa empresa: su inspiración parece por lo tanto hondamente filosófica. Hernández, entonces, no hacía literatura desde los ámbitos habituales en los que se la concebía; llegaba a ella desde lo más hondo de una visión filosófica

¹¹⁴ Carlos Vaz Ferreira, *Fermentario*, op. cit., p. 177.

que la sustentaba desde su esencia, plasmándose en ella y generando una "literatura de filósofo", con pasajes por momentos casi fenomenológicos.

En línea con la idea de esa construcción desde los márgenes que reivindica González, observamos que la obra de Felisberto presenta numerosos puntos de contacto con el pensamiento bergsoniano. Considerando el rol central de la filosofía en la escritura de Felisberto, nuestra hipótesis avanza particularmente la idea de que los trabajos de la etapa memorialista de Hernández recurren a la filosofía bergsoniana como base formal del argumento que se despliega: las formas de la percepción, las particularidades y discontinuidades de la consciencia del yo narrador pueden ponerse en relación con el modelo teórico propuesto por el filósofo francés, haciendo que la obra de Hernández se modele en parte como una elaboración literaria del material filosófico que desarrolla Bergson¹¹⁵.

Dado el escaso material que la crítica ha consagrado a este tema que nos parece de vital importancia a la hora de intentar una comprensión global de la obra de este autor, consagraremos los siguientes capítulos de este trabajo al estudio de los puntos de contacto entre la producción literaria de Hernández y la filosofía. En nuestro próximo capítulo abordaremos su afinidad con la temática en general y, en el tercero, las coincidencias que los relatos memorialistas más importantes de Hernández presentan con las elaboraciones bergsonianas sobre la memoria, la percepción y las dinámicas de la psiquis, a fines de comprobar en qué grado están presentes en ellos.

¹¹⁵ En ese sentido, adelantamos por el momento el testimonio de José Pedro Díaz, por ser una autoridad en el estudio de los textos de Felisberto (y su amigo personal), quien señaló tempranamente el conocimiento que Hernández tenía del pensamiento de Bergson - particularmente de *Matière et mémoire* - conocimiento que menciona en la "Introducción" de su edición de las *Obras Completas* de Felisberto. Desarrollaremos el tema en nuestros próximos capítulos.

2. La filosofía como ángulo de acercamiento a la obra de Felisberto Hernández

Razones para una lectura filosófica

2.1. Felisberto Hernández y su interés por la filosofía

En el presente capítulo intentaremos establecer la importancia de la filosofía en la literatura de Hernández. De acuerdo al foco de este trabajo, nos interesaremos por la cercanía que sus textos parecen presentar con las teorías desarrolladas por las filosofías vitalistas.

Nos parece importante comenzar nuestro acercamiento al tema teniendo en cuenta que Paulina Medeiros definió a Felisberto como un "poeta filosófico". Esta caracterización que relaciona la filosofía con la esencia misma de su literatura nos parece fundamental, ya que Medeiros fue no solo su pareja durante algunos de sus años más prolíficos, sino también un gran apoyo para su carrera¹¹⁶. Su opinión, entonces, nos pone en la pista de lo que la lectura de la obra de Hernández ya nos hace sentir.

Luego de una revisión de la literatura al respecto podemos apreciar que el interés de Felisberto por la filosofía está bien documentado y fue de público conocimiento en la época en que escribía su obra. Lo cultivó como autodidacta y a través de una educación rica, aunque informal. Su participación en el grupo que se nucleaba en torno a Carlos Vaz Ferreira, el gran filósofo uruguayo de la época, así como la gran admiración que manifestaba por él (correspondida por el elogio de Vaz a sus primeros escritos¹¹⁷) cuentan con numerosos

¹¹⁶ Pablo Rocca, "Felisberto Hernández en dos mujeres", *Fragmentos, Revista de Língua e Literatura Estrangeiras da Universidade Federal de Santa Catarina*, v. 19 jul/dez, 2000, p. 86. Escritora, defensora de los derechos de la mujer y gremialista, Medeiros puso al servicio de Felisberto sus numerosos contactos, fue prácticamente su agente, su crítica y su lectora. así como una importante interlocutora en términos de arte.

¹¹⁷ A propósito de la publicación de *Fulano de Tal* (1925), Vaz Ferreira dijo que "Tal vez no haya en el mundo diez personas a las que les resulte interesante y yo me considero una de las diez".

testimonios¹¹⁸. Pero la timidez de Felisberto y su espíritu independiente lo llevaron a elegir caminos poco formales en su aprendizaje¹¹⁹: a pesar de haber asistido a muchos de los cursos dictados por Vaz - lo escuchó durante años en su Cátedra de Conferencias en la Universidad¹²⁰ - le dirá a Paulina: "Yo no estudié filosofía en la Universidad sino frente a la Universidad¹²¹".

El vínculo con un intelectual de la talla de Vaz Ferreira lo marcó profundamente, descubriendo a través suyo pensadores como Bergson y Whitehead¹²². Resulta interesante que Ana Inés Larre Borges, autora de numerosos estudios sobre la obra de Hernández, señale los procesos interiores del yo como motor de su literatura y no como mera elección estética, siendo una "constante temática de la obra de Felisberto. La indagación de los procesos mentales - conscientes o inconscientes - constituye el verdadero tema de su literatura¹²³". Para Larre Borges, la literatura de Felisberto transcurre "en su cabeza¹²⁴", y considera su contacto con Vaz como fundamental en la concepción de su estilo, al haber puesto ese conocimiento filosófico al servicio de su obra, usándolo como un "arsenal de ideas¹²⁵".

Es significativa su preferencia por teorías que atiendan a los procesos interiores del yo. Felisberto encuentra en la filosofía un apoyo sobre el cual construir una literatura

¹¹⁸ Fundamental el de Esther de Cáceres, "Testimonio sobre Felisberto Hernández", publicado en "Felisberto Hernández, Notas Críticas", *Cuadernos de Literatura*, FCU, Montevideo, 1970 (citado por Ana Larre Borges).

¹¹⁹ Pablo Rocca, "Felisberto Hernández en dos mujeres", art. citado, p. 86. Paulina Medeiros dice que: "Si bien al comienzo [Felisberto] iba a las reuniones de la quinta de Vaz Ferreira [...] bastó que advirtiera cierta señal de mofa de alguien al explayar Hernández incorrectamente algún vocablo o giro, para que abandonara de inmediato estas reuniones y las sustituyera por las barras del café".

¹²⁰ *Ibid.*, p. 95.

¹²¹ *Ibid.*, p. 95. Cita de Paulina Medeiros, *Felisberto Hernández y yo*, Libros del Astillero, 2da ed., Montevideo, 1982 (p. 44). "Yo venía a este café sabiendo que en él se reunían algunos muchachos que 'eran' antes de su fama; era muy difícil encontrar muchachos que supieran tanto" (Se refiere a Gil Salguero, Carlos Benvenuto y los hermanos Julio y José Paladino, entre otros).

¹²² Ana Inés Larre Borges, "Felisberto Hernández: una conciencia filosófica", *Revista de la Biblioteca Nacional*, número 22, 1983, p.5.

¹²³ *Ibid.*, p. 13.

¹²⁴ *Ibid.*, p. 8. "La rememoración, el extrañamiento, el acto de escribir, que Felisberto toma como referente de su literatura, son todos procesos que encuentran su espacio en el yo del escritor".

¹²⁵ *Ibid.*, p. 5-6.

destinada a la búsqueda de un conocimiento centrado en sí mismo, vuelto sobre su propia subjetividad, indagador del yo y sus procesos.

Norah Giraldi Dei Cas, otra especialista de la obra de Hernández, lo caracteriza precisamente como poseedor de una buena "formación filosófica"¹²⁶, coincidiendo con otros investigadores importantes, como Pedro Díaz y Walter Rela¹²⁷, en citar las mismas influencias: fundamentalmente Vaz Ferreira, Bergson, James y Whitehead.

Por razones de espacio, no nos detendremos aquí a enumerar los testimonios de este conocimiento: bástenos por el momento señalar que existe un acuerdo generalizado sobre el punto, apoyado en datos biográficos bien establecidos¹²⁸. Podemos afirmar entonces que Felisberto tenía un buen conocimiento filosófico, adquirido de manera informal, pero sólidamente instalado en su bagaje cultural.

Vaz Ferreira desarrolló su sistema filosófico reaccionando contra el positivismo que aún hacía sentir su poder en los claustros montevideanos, sumándose así a la ola antipositivista que se había desplegado en Europa en la última mitad del siglo XIX, bajo el nombre de *vitalismo*¹²⁹. José María Romero Baró, cuya tesis doctoral estudia la obra de Vaz Ferreira en profundidad, lo ubica entre los pensadores que buscaron sobrepasar la escisión establecida en la Modernidad entre ciencia y filosofía, siendo Henri Bergson y William James las figuras más destacadas de ese movimiento. Ambos filósofos son entonces quienes más influyen en la

¹²⁶ Norah Giraldi Dei Cas, "Norah Giraldi nos cuenta su visión de Felisberto Hernández", op. cit., 24' 36".

¹²⁷ Walter Rela, *Felisberto Hernández. Persona - Obra*, Montevideo, Biblioteca Nacional, 2002, p. 11-12. "De la época de frecuentación a Vaz Ferreira, queda su aproximación de los filósofos Bergson, James y sobre todo el inglés Whitehead, con sus difundidos libros *La ciencia y el mundo moderno* y *Los fines de la educación*".

¹²⁸ Ana María Hernández (ed.), "Prólogo", en *Felisberto Hernández - Las Hortensias y otros cuentos*, Florida, Stockcero, 2011. Entre otros, los aportados por la hija de Felisberto, que vio los libros de esos autores en la biblioteca de su padre.

¹²⁹ Romero Baró, José María. *Filosofía y ciencia en Carlos Vaz Ferreira*, tesis de doctorado dirigida por Eudald Forment Giral, Universidad de Barcelona, 1989.

meditación de Vaz Ferreira sobre el tema, que incluye las teorías de la memoria y de la consciencia, en las cuales nos interesamos particularmente.

Las corrientes vitalistas proclaman la existencia de una *fuera vital* más potente que la de la razón, que constituiría la esencia misma de la vida: fuerza imposible de reducir a términos mecánicos ni físico-químicos, al no estar determinada por una realidad material, por lo que no puede asimilarse al resultado de una mera combinación de sistemas materiales (que permitiría crearla a partir de sus elementos constitutivos). Se trataría de un principio independiente del cuerpo y de la mente que diferencia a los seres animados de los inanimados, y sin el cual el ser vivo no puede conservar su estado de viviente¹³⁰.

Las escuelas vitalistas postulan la importancia esencial del proceso por encima de su resultado final, la imposibilidad de fragmentar la realidad - que se da como continuidad permanente - en segmentos independientes; y, con ello, la imposibilidad de traducir mediante la palabra la complejidad de los procesos de la consciencia, que actúan también en un flujo continuo en tanto aspecto particular de la realidad. Por ello, preconizan la observación directa de la realidad, y no solo el trabajo de la razón, como método legítimo de conocimiento. Estos serán entonces los temas que más nos interesará estudiar en la obra de Hernández, para evaluar la influencia de esas filosofías, en particular la de Bergson.

Pero aunque Hernández estaba familiarizado con las temáticas filosóficas, no ostentaba sus conocimientos, disimulados por una escritura que juega con el registro coloquial, lo que hace decir a Giraldi que "Felisberto Hernández se basa en presentarse como un desnudo. Oculta, digamos, todo lo que sabe, y sabe mucho"¹³¹. Ese aparente descuido, parte

¹³⁰ Romero Baró, op. cit., p. 62. En psicología, el vitalismo se presenta como reacción contra el atomismo, insistiendo en que no se puede reducir el pensamiento a la fisiología.

¹³¹ Norah Giraldi Dei Cas, "Norah Giraldi nos cuenta su visión de Felisberto Hernández", op. cit., minuto 32.

vital de su estilo, concuerda con la visión vitalista que tiñe su comprensión de los procesos psíquicos. Felisberto parece consciente del aporte esencial que la filosofía significa para su literatura, comentando en uno de sus textos: "No sé si lo que he escrito es la actitud de un filósofo valiéndose de medios artísticos para dar su conocimiento, o es la de un artista que toma para su arte temas filosóficos¹³²". Actitud que traduce, para Ana Larre Borges, la voluntad de plasmar el misterio de la existencia en su literatura¹³³, y se materializa en el deseo de "escribir sobre lo que no sé", reflejándose en la atención que le presta a los procesos perceptivos, y en la presencia en su obra de rasgos poéticos, capaces de sugerir una multiplicidad de sentidos.

Para expresar esa visión, entonces, Hernández se sale del molde de la escritura más corriente practicada en su entorno - ésa que invoca un universo objetivo, con narraciones convencionales y ordenadas - sirviéndose de recursos literarios que muestren la singularidad de la experiencia, la pluralidad y el desorden de una existencia que se revela, a menudo, inexplicable.

Esta postura literaria constituye una primera confirmación de la afinidad de su obra con las teorías vitalistas: Felisberto busca mostrar que lo que se vive es siempre único y que la repetición es siempre diferencia. Así, cuanto más sabemos de las cosas, más percibimos su misterio.

Giraldi dice que Felisberto "leía sistemáticamente", y detalla que "durante un período leyó mucho a Hermann Hesse - *El lobo estepario* - leía a los franceses, leía a Proust, sobre todo en la última etapa de la vida".

¹³² Ana Larre Borges, "Felisberto Hernández: una conciencia filosófica", art. citado, p. 30. Se cita el cuento "Buenos días [viaje a Farmi]".

¹³³ *Ibid.*, p. 9-10, Larre Borges cita la conferencia de Felisberto "Algo sobre la realidad en Vaz Ferreira".

2.2. Las influencias filosóficas en los distintos períodos de la escritura hernandiana

Los estudios acerca de las diferentes etapas de la literatura de Felisberto se basan fundamentalmente en los que con minuciosa precisión realizara su biógrafo y amigo José Pedro Díaz, que sirvieron como referencia a los que le siguieron, y establecieron una periodización de la obra según la cronología de sus publicaciones. Esa organización marca con bastante claridad las tres etapas literarias que señalamos en nuestra Introducción.

Pero Jean-Philippe Barnabé propone enriquecer ese ordenamiento mediante una aproximación complementaria, al observar que las obras generadas durante el segundo período establecido según la fecha de sus publicaciones no se circunscriben únicamente a las publicadas en los tres años consignados en ese sistema, abarcando también parte de las que cronológicamente se engloban en la tercera etapa. El sistema de Barnabé tiene la ventaja de mostrar que lo esencial de la obra de madurez de Felisberto se gesta sin interrupción en unos pocos años, entre 1941 y 1948 (fecha de su regreso de Francia¹³⁴), materializándose luego en dos períodos de publicación bien diferenciados y consecutivos: el primero consagrado a sus escritos memorialistas y el segundo, caracterizado por la vuelta a las formas breves. A partir de 1948, sin embargo, la pluma de Hernández comienza a manifestar un agotamiento persistente: desde su regreso de Europa, no escribe prácticamente nada más. El tercer período citado por Díaz se centra en la publicación de textos, a veces anteriores, más que en la producción exclusiva de nuevos escritos.

Para llegar a esta conclusión, Barnabé puso en relación las diferentes etapas de la escritura de Felisberto con su contexto, sirviéndose tanto de la obra publicada como de sus

¹³⁴ Jean-Philippe Barnabé, "Felisberto *in fine*", *Revista de la Biblioteca Nacional*. año 3, 3a. época, número 10, 2015, *Felisberto*, p. 127.

borradores y del epistolario del autor. Este tipo de enfoque, complementario de la crítica genética, saca a la luz conclusiones interesantes para comprender el proceso de escritura de Felisberto. Considerando estos nuevos elementos, se ven perfilarse tres épocas bien delimitadas en la vida de Hernández, que definen a su vez tres períodos de escritura en los que la influencia filosófica toma matices sutilmente diferentes. En este capítulo seguiremos entonces el orden establecido por Díaz, pero teniendo en cuenta estos nuevos ángulos de estudio a fin de comprender mejor el proceso de creación de la obra de Hernández.

2.2.1. Primer período: el tiempo de las *Primeras invenciones*

Esta primera época, acotada entre 1925 y 1932, es la que ha sido más a menudo caracterizada como vanguardista¹³⁵. En estas tempranas (y limitadas) publicaciones, coincidentes con los años del magisterio vazferreiriano, Felisberto hace de numerosos temas filosóficos un motivo recurrente, y crea la fórmula de una narración abierta e inacabada, generando, en opinión de Barnabé, un "discurso siempre modificable, siempre necesariamente (y saludablemente) incompleto". Este tipo de texto,

[...] en perpetuo proceso de revisión, [mediante] la ficción de un hombre abocado a la redacción de un diario íntimo (o de cualquiera de sus formas derivadas) le ofrece a Felisberto un modelo estructural muy eficaz para 'inacabar' en el sentido eminentemente positivo en que lo entiende su maestro, la obra literaria¹³⁶.

¹³⁵ Ver el trabajo de Eduardo Espina "Vanguardia en el Uruguay: la subjetividad como disidencia" y el capítulo sobre el Uruguay en *Las vanguardias literarias en Argentina, Uruguay y Paraguay: bibliografía y antología crítica*.

¹³⁶ Jean-Philippe Barnabé, "La invención de una fórmula: el yo novelesco de Felisberto Hernández", *Revista de la Biblioteca Nacional*, año 3, 3ra. época, número 4-5, 2011, *Escrituras del yo*, p. 179.

La tarea se muestra, entonces, perfectamente en línea con las ideas de Vaz Ferreira, el "maestro" mencionado por Barnabé. Para poder plasmar el carácter dinámico del pensamiento y la complejidad de la experiencia, una forma literaria ideal parece ser la breve (en particular el diario), forma que domina en esta primera producción. También Norah Giraldi señala a las formas breves como rasgo característico de esos primeros escritos de un Felisberto que "se plantea el uso de una economía de recursos poéticos que contrasta con la necesidad de evocar grandes temas, grandes preocupaciones humanas y filosóficas¹³⁷". La influencia de las ideas de Vaz Ferreira en su literatura es entonces muy visible en estos primeros tiempos, cuando más cercano estaba al pensamiento del filósofo. Encontramos un claro reconocimiento de la misma en la primera página del *Libro sin tapas* (1929): "Este libro es sin tapas porque es abierto y libre: se puede escribir antes y después de él. Felisberto Hernández al doctor Carlos Vaz Ferreira". Felisberto no solo le dedica a su maestro una de sus primeras publicaciones, sino que retoma una de sus ideas fundamentales: el "psiqueo", un estado de "pre-pensamiento", plástico y maleable, de la reflexión que aún no se ha fijado en una forma final. Vaz resalta a menudo su riqueza frente al pensamiento terminado, preciso pero sin vida, destacando que a veces lo más inspirador de una idea se manifiesta en los estados intermedios de su elaboración, cuando está todavía en desarrollo. En el prólogo de *Fermentario*¹³⁸, una de sus obras centrales, propone precisamente un sistema de publicación que recoja ese psiqueo previo a la cristalización del pensamiento acabado; un estado "más amorfo, pero más plástico y vivo y fermental", en vez del formato corriente del libro terminado, ya que "lo preferible sería que el

¹³⁷ Norah Giraldi Dei Cas, "Las formas breves de Felisberto Hernández y de Juan Carlos Onetti", *América. Cahiers du CRICCAL*, número 18, 1997, *Les Formes brèves de l'expression culturelle en Amérique latine de 1850 à nos jours : Conte, nouvelle*.

¹³⁸ Carlos Vaz Ferreira, *Fermentario*, op. cit, p. 17.

público conociera a veces el pensamiento en los dos estados (y hasta en los varios estados *antes de la letra*), además del definitivo¹³⁹". El *Libro sin tapas* de Felisberto parece precisamente cortado sobre ese molde.

La influencia de Vaz parece percibirse incluso en el estilo de escritura que asume la obra temprana de Felisberto. *Fermentario* está escrito con un estilo a menudo fragmentario, mediante comentarios cortos, o a la manera de aforismos, usando frases breves e ingeniosas para asentar observaciones muy diversas, no exentas de humor y de ironía. Frases que incluyen múltiples posibilidades, que acumulan características o detallan particularidades, abundando en digresiones. Un estilo, entonces, afín al que utiliza Felisberto - sin reducirse por ello a simple imitación de la escritura del filósofo - poniendo posiblemente en práctica sus ideas sobre el *psiqueo*. Vaz escribe con matices coloquiales, en un tono directo, corriente, sin las ampulósidades que en la época eran tan comunes en la pluma de otros pensadores. Y, lo que es más interesante para nuestro estudio, a la par de una escritura relajadamente rigurosa, cultiva un humor amable. En "Cierta efecto del optimismo", escribe:

Podrá o no subsistir o reaparecer el optimismo en planos muy profundos; pero una cosa es indudable, y es que, tal como generalmente es sentido (o mejor, es pensado; o mejor, es escrito), pone poco inteligentes a los hombres. [...] Apéndice - Esa otra consideración optimista (bastante común) de que la muerte no importa porque los elementos quedan, y se combinan de otro modo, y renace la vida, etc., etc., muestra cuán fuera de la realidad es sacada la gente por las teorías, el literateo y los estados librescos...; y, sobre todo, muestre lo que muestre, es idiota¹⁴⁰.

¹³⁹ Carlos Vaz Ferreira, *Fermentario*, op. cit, p. 17. Las itálicas son del original. En *Lógica viva*, p. 179, Vaz amplía: "Si pudiéramos saber hoy, por ejemplo, cómo piensa un Bergson, qué dudas tiene, en qué contradicciones se ve a veces envuelto [...] Ese sería el *libro futuro*".

¹⁴⁰ *Ibidem*, p. 92.

Lo que nos sugiere que las conferencias de Vaz Ferreira deben haber sido - tal como aseveraban sus asistentes - no solo instructivas, sino divertidas. Reconocemos en esta manera de escribir, suficientemente ordenada en la expresión de una temática intelectual, pero un tanto irreverente, en estos giros coloquiales mezclados con la estructuración más metódica del discurso, ciertos elementos que Felisberto suele utilizar en sus primeros escritos. Así, en un prólogo, dirá que :

En éste se procurará explicar lo que se pierde de las observaciones cuando se las trata de organizar y especular con ellas, y más cuando se organiza y se especula para un solo patrón.

[...] Por otra parte se tratará de mostrar las conveniencias de contener y organizar experiencias que nos ayudarán a evolucionar el conocimiento [...] a fin de cuentas tengo la esperanza de que descomponiendo el conocimiento en una forma más - por ingenua que ésta sea - es posible que provoque un estado de espíritu nuevo. Y si bien ésta es una descomunal pretensión, pensad que al último cualquier cosa puede ser una provocación¹⁴¹.

También se nota un parecido con la escritura de Hernández en párrafos de Vaz como éste:

Suele hablarse de hombres de pensamiento y de hombres de acción como en antítesis. Más que antítesis, es clase y grado. Los hombres de pensamiento son también hombres de acción, sólo que son de mucha más acción¹⁴².

En *Fulano de tal*, Felisberto escribe:

Los hombres se consideran entre sí con grados de superioridad por la manera de entretenerse; y hay casos más curiosos aún; los hombres que se entretienen en considerar grados en la comprensión del entretenimiento de otros, es decir, no el caso

¹⁴¹ Felisberto Hernández, op. cit., p. 594. Fragmento del "Prólogo" del "Esquema para un Tratado de Embudología".

¹⁴² Carlos Vaz Ferreira, *Fermentario*, op. cit., p. 27. De "Hombres de pensamiento y hombres de acción".

de los productivos, sino el de los receptivos. ¡Y eso que casi siempre los productivos de los cuales se entretienen en clasificarles el entretenimiento, están muertos!¹⁴³

Sin ser rigurosamente correspondientes, estos textos presentan una cercanía estilística que nos parece llamativa. Otro rasgo común está dado por los giros humorísticos, que el filósofo suele utilizar como un tono difuso que infunde en sus textos. Así, nos encontramos con declaraciones como "Los únicos dioses buenos resultaron (Jesús y algunos otros) los hechos a base de hombres¹⁴⁴". Son textos que sin ser abiertamente humorísticos, presentan una pincelada de comicidad. Felisberto cultiva en su primer período una vena claramente humorística (rasgo, además, vanguardista), que se despliega a veces en textos íntegros, como en "El taxi", donde establece el tono general, abundando en frases ingeniosamente cómicas: "Tengo la última palabra en seguridades: ¡qué linda forma de arma! Es celosa, repetidora y va lejos; pega en un punto solamente y puede matar¹⁴⁵".

Un estudio más detallado de las semejanzas entre las dos escrituras denotaría más elementos comunes (muchos, en la manera de estructurar los textos) pero está más allá de nuestro objetivo en este trabajo. Baste por el momento señalar este parecido para dimensionar hasta qué punto el magisterio de Vaz puede haber impresionado a Felisberto, abocado en esos tiempos a sus primeros trabajos literarios.

Pero Ana Larre Borges, aunque reconozca la influencia de Vaz, señala que la naturaleza de Hernández se acomodaba mejor "a otras teorías filosóficas que proponen formas de conocimiento menos racionales que las de Vaz Ferreira¹⁴⁶", siguiendo las teorías de otros

¹⁴³ Felisberto Hernández, op. cit., p. 74. Del "Prólogo", en *Fulano de tal*.

¹⁴⁴ Carlos Vaz Ferreira, *Fermentario*, op. cit., p. 158.

¹⁴⁵ Felisberto Hernández, op. cit., p. 155.

¹⁴⁶ Ana Larre Borges, "Felisberto Hernández: una conciencia filosófica", art. citado, p. 7.

vitalistas, como James y notablemente, para nuestra comprensión, Bergson. Larre Borges coincide con Reina Reyes¹⁴⁷ al considerar que la mayor influencia de Vaz sobre Hernández no está dada por ideas puntuales, sino por una visión general, sobre todo por la idea de proceso, fundamental en Vaz¹⁴⁸, siendo de orden general más que específico y relevando de una zona común compartida con otros vitalistas. El pensamiento de Vaz presenta en efecto una filiación directa con el de Bergson y James¹⁴⁹, explicitada por él mismo. Pero en la fuente de las teorías de esos dos filósofos, Vaz coloca a su vez las de Nietzsche, reivindicándolo entonces como influencia germinal en su propia obra¹⁵⁰. Arturo Ardao dirá que:

Nietzsche, James, Bergson y Unamuno, fueron cada uno en su lengua respectiva - alemana, inglesa, francesa y española - el representante más característico de una dirección de pensamiento que florece a finales del siglo [XIX] y principios del [XX] [...] Vaz Ferreira tuvo con ellos vínculos singulares. Ante todo, integró y desarrolló su obra en estrecha relación con las de James y Bergson. Nietzsche y Unamuno fueron luego, en ciertos momentos, los autores que más vivamente resonaron en su espíritu.¹⁵¹

Vamos a interesarnos por los puntos de contacto que presentan los desarrollos de estos pensadores acerca de la problemática del conocimiento y la consciencia - particularmente importantes en relación a Felisberto - a fines de establecer en qué medida sus

¹⁴⁷ Pablo Rocca, "Felisberto Hernández en dos mujeres", art. citado, p. 95. Reyes señala no creer "que Felisberto conociera a fondo [la] obra [de Vaz]": la influencia más marcada era de orden general, así como la idea de "no pensar por sistemas sino por ideas a tener en cuenta".

¹⁴⁸ Ana Larre Borges, "Felisberto Hernández: una conciencia filosófica", art. citado, p. 28.

¹⁴⁹ Romero Baró, José María, op. cit., p. 45.

¹⁵⁰ *Ibid.*, p. 45. Romero Baró cita un texto de Vaz Ferreira en el cual "no duda en retrotraer a Friedrich Nietzsche la base común tanto de W. James como de H. Bergson, sintiéndose él mismo heredero de ese pensamiento original".

¹⁵¹ En nota preliminar al libro *Tres filósofos de la vida. Nietzsche, James, Unamuno*, de Carlos Vaz Ferreira (Ed. Losada, Bs. As., 1965, p. 15-16), Ardao explica la imposibilidad de incluir en ese libro a Bergson - como estaba previsto- ya que las conferencias originales de Vaz Ferreira sobre el filósofo francés "lamentablemente no han sido conservadas". Unamuno se señala también como una fuerte influencia, pero en la vertiente moral y pedagógica del pensamiento y práctica de Vaz Ferreira, por lo que no nos ocuparemos en este análisis de profundizar en esa dirección.

ideas dejaron su impronta en el escritor. Podremos así apreciar si sus consideraciones filosóficas se limitan a reflejar la influencia de Vaz Ferreira o si responden, de manera más general, al pensamiento de los grandes filósofos que estamos considerando. Nos ocuparemos detenidamente de dos temas que presentan una fuerte conexión con los rasgos característicos de la escritura de Hernández: el interés por la experiencia directa de la realidad y la relación entre pensamiento y lenguaje. Un tercero - los procesos de pensamiento - será abordado al considerar su segunda etapa literaria, cuando se vuelven omnipresentes en sus escritos.

La búsqueda de la experiencia directa de la realidad y de un pensamiento propio que lo refleje constituye uno de los principios faro de la filosofía de Vaz, que, aunque reconozca la capacidad limitada del conocimiento humano, defiende la posibilidad de pensar por sí mismo¹⁵² y lo necesaria que resulta esta actitud para acceder a la libertad al afirmar que "lo más peligroso para la independencia del pensamiento humano, no es precisamente que haya soluciones hechas, sino que haya problemas hechos¹⁵³". Esta visión está en total acuerdo con lo que ya Bergson y Nietzsche habían pregonado. Coincidentemente, la importancia que le da Hernández a la experiencia directa de la realidad, no mediada por hábitos culturales, es medular en su obra, vigilando particularmente la presencia de los prejuicios que sabe que se invitan a su mente, consecuencia inevitable de la vida social y cultural¹⁵⁴:

Hoy quisiera mostrar cómo se produce en mí una reunión de prejuicios [...] A ciertas horas del día me encanta recibir muchos prejuicios, ya vengan ellos con invitación o entren a la fuerza. Tal vez lo que me provoque peores sospechas - y a veces terror -

¹⁵² Carlos Vaz Ferreira, *Fermentario*, op. cit., p. 87. "El verdadero pensamiento, el legítimo [...] consiste en pensar, directamente, de nuevo y siempre la realidad".

¹⁵³ *Ibid.*, p. 155.

¹⁵⁴ Felisberto Hernández, op. cit., p. 577. En "Hoy quisiera mostrar..." se describe en detalle cómo se desarrolla un debate en la mente del narrador y el modo en que las ideas que circulan acerca del tema que lo ocupa se van entrelazando en sus consideraciones, configurando una suerte de justa mental.

es recibir a un solo prejuicio. [...] Me encanta, repito, recibirlos, porque todos los días se presentan en formas diferentes, porque yo les provoqué luchas feroces, hasta que se despedazan o resisten, y porque con ellos yo ejercito mis malos y mis buenos sentimientos¹⁵⁵.

Carina Blixen analiza este rasgo de la escritura de Felisberto en su estudio sobre el "Diario del sinvergüenza": "La idea de no querer saber y la conciencia de la dificultad que implica en la medida en que exige desmontar preconceptos y hábitos está desde el comienzo en la obra de Felisberto¹⁵⁶". Para captar la experiencia directamente, Hernández intenta reconocer los prejuicios que entran en su ser, eliminar todos los intermediarios de los que logre prescindir¹⁵⁷:

Estoy luchando con lo que me dicen otros, es decir, con lo que recuerdo, con lo que me imagino que otros me dicen [...] Odio todo lo que se sabe, estoy aburrido de tratar gente ocupada en saber y decir lo que sabe [...] Me vuelve a molestar lo que se sabe. Quiero entreverarme con las cosas sin querer saberlas. Quiero sentirlas con las manos, con los ojos.

Felisberto busca captar la experiencia sin mediaciones, sin someterse a la exigencia de inteligibilidad total de lo que escribe. Y al abrazar ese estilo que plasma las particularidades de la realidad, y aún de los estados confusos de la psiquis, abandona el terreno de las normalidades.

¹⁵⁵ Felisberto Hernández, op. cit., p. 576. "Hoy quisiera mostrar..."

¹⁵⁶ Carina Blixen, "Felisberto Hernández: En torno al *Diario del sinvergüenza*", *Lo que los archivos cuentan*, número 2, 2013, *Miradas cruzadas*, p. 246. Ese "saber" es intelectual. A la realidad, él quería "sentirla [...] sin saber nada de ella".

¹⁵⁷ Carina Blixen, "Felisberto Hernández: En torno al *Diario...*", art. citado, p. 245. Blixen cita "La cortina", texto inédito reproducido por Reina Reyes en *Mi imagen de Felisberto Hernández*, 1994, p. 27-28. Larre Borges, en "Los regresos", op. cit., p. 7, confirma esa actitud diciendo: "Vaz y Felisberto optaron por crear un espacio propio donde con cierta ingenuidad se mantienen ajenos a la tradición y a la historia para construir a partir de sí mismos un modo original de conocernos".

Además de sentir todas las cosas y el destino parecido a las demás personas, también lo sentí de una manera muy distinta. Cuando sentía parecido a los demás, las cosas, las personas, las ideas y los sentimientos se asociaban entre sí, tenían que ver unos con otros y sobre todos ellos había un destino impreciso, desconocido, cruel o benévolo y que tenía propósito. Este propósito era tan caprichoso que nadie acertaba a preverlo. Este destino tenía movimiento y sobre todo un extraordinario comentario [...] Otras veces me ocurría que ese comentario no me venía y empezaba a sentir las cosas y el destino de la otra manera, de mi manera especial: las cosas, las personas, las ideas y los sentimientos no tenían que ver unos con los otros y sobre ellos había un destino concreto. Este destino no era cruel, ni benévolo, ni tenía propósito. Había en todo una emoción quieta, y las cosas humanas que eran movidas, eran un poco más objetos que humanas. La emoción de esta manera de sentir el destino, estaba en el matiz de una cosa dolorosa y otra alegre, de una cosa quieta y otra movida. Y aunque estas cosas no tuvieran que ver unas con otras en el pensamiento asociativo, tenían que ver en la sensación disociativa, dislocada y absurda¹⁵⁸.

El rastreo de la vivencia tal como se experimenta es entonces esencial en la escritura del autor. "Para evitar el peligro de las fórmulas que son intermediarias entre nuestro pensamiento y lo real, Felisberto hace del percibir ley fundamental de su discurso narrativo", dice Larre Borges¹⁵⁹. Así, lo que logra captar de la experiencia es real, aunque no sea claro o incluso transmisible. Felisberto prefiere conservar esa autenticidad aún a costa de ser repetitivo, o poco claro. No busca explicar, sino mostrar.

Primero, mientras conversaba, no podía dejar de mirar las formas tan libres y caprichosas que iban tomando los labios al salir las palabras. Después se complicaba a esto el abre y cierre de la boca, y después los dientes muy blancos. Cuando terminó de conversar, empezó a tocar el piano de nuevo, y las manos se movían tan libre y caprichosamente como los labios¹⁶⁰.

Esta actitud, presente en toda la obra de Hernández, se revela en total armonía con las teorías vitalistas. La importancia de la observación directa de la realidad, sin mediaciones, el

¹⁵⁸ Felisberto Hernández, op. cit., p. 113, "La cara de Ana".

¹⁵⁹ Ana Larre Borges, "Felisberto Hernández: una conciencia filosófica", art. citado, p. 10.

¹⁶⁰ Felisberto Hernández, op. cit., p. 101, "La casa de Irene".

rechazo de ideas y conceptos hechos, y el cuestionamiento de la capacidad del lenguaje de comunicar la experiencia tal cual es, constituyen - como hemos mencionado - ideas básicas del vitalismo, pero también, antes, del pensamiento de Nietzsche. Vaz también reconoce la naturaleza práctica y limitada del lenguaje:

Nos encontramos en uno de los momentos trascendentes de la historia del pensamiento humano: en el momento en que la humanidad está empezando a comprender mejor las relaciones de la palabra con el pensamiento [...] De los dos pensadores que a mi juicio han hecho más por preparar la solución de estas cuestiones, uno de ellos es precisamente William James (el otro es Bergson, cuyo sistema filosófico, en lo que tiene de más sólido y profundo, está basado precisamente en el hecho de que el lenguaje ejerce sobre el pensamiento una especie de acción solidificante: tomando un momento de la vida del pensamiento, fluida y continua, lo petrifica, lo solidifica y lo deja fijo, lo cual da lugar a que nosotros nos formemos después un concepto falso de la vida psicológica¹⁶¹).

Notamos la afinidad del concepto de "psiqueo" de Vaz con la caracterización que realizan Bergson y James de los procesos de pensamiento. Vaz señala la existencia de una confusión persistente del pensamiento con lo que no es más que lenguaje, al subrayar que "desde los tiempos de Aristóteles [la humanidad] había estado confundiendo durante más de veinte siglos el lenguaje con el pensamiento¹⁶²". Idea que denota la filiación nietzscheana de esta teoría del conocimiento: si hay alguien que denunció el carácter poco veraz de las lenguas creadas por la humanidad para expresar su conocimiento del mundo y de sí misma, es precisamente Nietzsche, quien escribiera:

¹⁶¹ Romero Baró, op. cit., p. 99. Romero Baró cita a Vaz Ferreira, *El pragmatismo, Examen crítico*. Tomo VIII de sus *Obras...*, *Conocimiento y acción*, p. 117-8 y 150-1.

¹⁶² Carlos Vaz Ferreira, *Lógica viva*, t. 4, *Obras, Homenaje de la Cámara de Representantes de la República Oriental del Uruguay*, 2da. ed., 25 t., Montevideo, 1963, p. 170. Asimismo en la p. 242 Vaz precisa que la lógica clásica había despreciado en sus consideraciones dos hechos fundamentales: "el carácter fluctuante, vago y apenumbado de las connotaciones de los términos y la no adecuación completa del lenguaje para expresar la realidad".

La palabra y la idea son la causa más visible que nos hace creer en [el] aislamiento de grupos de acciones: no nos servimos solamente de ellas para designar las cosas; creemos primitivamente que por ellas percibimos su esencia¹⁶³ [...] Las palabras y las ideas nos llevan ahora a representarnos constantemente las cosas como más sencillas de lo que son, separadas unas de otras, indivisibles, teniendo cada una una existencia en sí y por sí. Hay oculta en el lenguaje una mitología filosófica que a cada instante reaparece, por muchas precauciones que se tomen¹⁶⁴.

El trabajo literario de Felisberto apunta desde sus mismos principios a recorrer la senda trazada por esta visión, adscribiéndole a la palabra ese rol a la vez revelador e infiel:

Una palabra puede ser un llamado terrible en la historia de un hombre. Puede levantar una muchedumbre de pensamientos, sentimientos y actos. Debajo y detrás del letrero que ostente esa palabra, puede venir una manifestación a grito pelado¹⁶⁵.

Por ello, las palabras, más allá del "cartel" que la sociedad les asigna, tienen distinto sentido para cada persona: porque reflejan vivencias que, forzosamente, son distintas de persona en persona. Si al usarlas creemos hablar de lo mismo que los demás, de hecho estamos invocando connotaciones diferentes. En uno de sus textos, Felisberto metaforiza el contenido de la psiquis mediante un embudo que filtra su sustancia, dejando pasar solo una parte de ésta: su *expresión de vida*. Y dice que:

Los hombres no se entendían porque a pesar que todos hablaban palabras iguales. [...] se discutía horas enteras porque no se daban cuenta que saliendo la misma palabra por el pico [del embudo], cargaban distinto contenido en la parte ancha: distinta historia con su afectividad, interpretación, predisposición [...] Pero claro, las formas de no entenderse eran variadísimas¹⁶⁶.

¹⁶³ Romero Baró, op. cit., p. 50, citando a Nietzsche.

¹⁶⁴ *Ibid.*, p. 51. Esta declaración también es de Nietzsche.

¹⁶⁵ Felisberto Hernández, op. cit., p. 598, "El peluquero".

¹⁶⁶ *Ibid.*, p. 593, "Torre de Babel".

Además, al relacionarse con lo vivido, las palabras están influenciadas por las interacciones:

Y todavía observé [...] que el mejunje¹⁶⁷ tenía flujo y reflujo con la palabra escrita por mí y las escritas por los demás, que todo esto era interferido por el tiempo y que también se interferían entre sí sustancias del mismo mejunje, y que algunas de ellas que llegaban a mi conciencia en ese momento, me hacían pensar que todo lo que había escrito antes estaba demasiado bien acomodadito, ideadito, con relación a la loca realidad¹⁶⁸.

Las palabras no son transparentes respecto a lo que intentan denotar; lo escrito presenta "la loca realidad" bajo una apariencia ordenada que no refleja su naturaleza imprevisible y compleja. Para evitar la ilusión de certidumbre que crea esa falsa transparencia del lenguaje, Felisberto busca entonces formas de expresión lo más fieles posible a la experiencia. Pero a pesar de su naturaleza inherentemente reduccionista, le reconoce a la palabra la valiosa capacidad de comunicar una parte de la realidad:

[...] lo que ahora hubiera convenido hubiera sido un discurso en favor de la palabra, en que [no] sólo se dijera en él todo lo malo que han hecho con ella, sino lo bueno, cuando por ella conocimos también lo mejor de los hombres, de su esfuerzo, de su consuelo, de su bien, de su esperanza, de su amor, de cuando ella sirvió lo mejor que pudo [...]¹⁶⁹.

La palabra es un arma de doble filo, pero puede usarse de manera tal que se ponga al servicio de esa búsqueda de fidelidad a la realidad que se propone Felisberto. Lo atestigua, entre otros métodos, su interés aparentemente contradictorio por el cultivo de un registro bastante familiar, al mismo tiempo que corrige meticulosamente sus manuscritos y - a pesar de

¹⁶⁷ Felisberto Hernández, op. cit., p. 596, "Lo que acostumbramos llamar *El hombre vivo* será simbolizado por una sustancia, Mejunje Vital".

¹⁶⁸ *Ibid.*, p. 598, "El peluquero".

¹⁶⁹ *Ibid.*, p. 598, "El peluquero". El "no" figura entre corchetes en la publicación.

ello - se compromete en el respeto de ciertas "fealdades" de su escritura, que reconoce como inherentes a su propia persona.

Mis cuentos fueron hechos para ser leídos por mí, como quien le cuenta a alguien algo raro que recién descubre, con lenguaje sencillo de improvisación y hasta con mi lenguaje natural lleno de repeticiones e imperfecciones que me son propias. Y mi problema ha sido tratar de quitarle lo más urgentemente feo, sin quitarle lo que es más natural y temo que continuamente mis fealdades sean siempre mi manera más rica de expresión¹⁷⁰.

El lenguaje que usa Felisberto busca no claudicar frente a la mente y terminar escribiendo como "los extranjeros que ella le recomienda¹⁷¹". Busca también plasmar en texto no solo lo conspicuo, sino también lo poco claro, lo vago, lo indefinible, y en esa tarea la poesía y la música aportan una contribución clave. Mostrar lo que no se puede explicar, hasta donde se pueda mostrar con palabras, es una tarea consecuente con la misión que se propone Felisberto de captar la realidad en toda su riqueza.

[...] lo conocido profundizado es algo así como desconocido y está constantemente expuesto a perder el sentido. Por otra parte, el sentido es una de esas cosas conocido-desconocidas y así sucesivamente [...]. En realidad el objeto y los medios se confunden¹⁷².

En este empeño reconocemos nuevamente el sello de las filosofías de la vida: lo inefable parece ser para ellas la forma más profunda de conocimiento a la que los humanos tenemos acceso.

¹⁷⁰ Felisberto Hernández, op. cit., p. 576, "He decidido leer un cuento mío".

¹⁷¹ *Ibid.*, p. 409, "Explicación falsa de mis cuentos".

¹⁷² *Ibid.*, p. 595, "Tratado de embudología".

2.2.2. Segunda etapa: período memorialista y reorientación hacia la escritura de la extrañeza

El primer período literario de Felisberto se cierra en 1932, cuando decide consagrarse a la música¹⁷³, alejándose de la escritura. Ante la falta de éxito del proyecto, en 1940 retoma la literatura con nuevos bríos, configurando el inicio de su segundo período, en el que escribirá sus relatos memorialistas.

Esta nueva etapa va hasta 1943, según la periodización establecida por Pedro Díaz. Tendremos en cuenta, como ya dijimos, los estudios de Jean-Philippe Barnabé, considerando no solo las fechas de publicación para agrupar las obras sino también su época de escritura, dato que nos parece esencial a la hora de captar las continuidades y cambios de su inspiración filosófica.

Este acercamiento evidencia un solapamiento entre la producción memorialista y la del período que le sigue, y permite visualizar mejor el proceso complejo de cambio que se constata en las formas que dará Felisberto a sus narraciones, concentrándose en la búsqueda de la novela de tema memorialista en los primeros años para ir volviendo al cuento con elementos extraños e imaginativos en la segunda parte.

Este segundo período de Felisberto movilizará un enorme caudal de energía creativa, siendo sumamente productivo. Y es precisamente de esos años que habla Paulina Medeiros cuando dice que "leíamos a Bergson, a Freud, a Kafka en casa¹⁷⁴", subrayando que Felisberto:

¹⁷³ Jean-Philippe Barnabé, "La invención de una fórmula", art. citado, p. 179. En carta a su amigo Lorenzo Destoc de mayo de 1937, Felisberto declara "no est[ar] para cuestiones de arte, pues est[á] en plena preocupación pianística".

¹⁷⁴ Pablo Rocca, "Felisberto Hernández en dos mujeres", art. citado, p. 86.

Siempre retornaba a *Materia y memoria*, de Bergson, y *A la búsqueda del tiempo perdido*, de Marcel Proust. Pero su conocimiento de las cosas era siempre fragmentario, y sus lecturas no eran las de un estudioso, sino las de un informante que picotea y por eso, en separadas oportunidades, volvía siempre a los mismos libros¹⁷⁵.

La declaración de la artista uruguaya, compañera de Felisberto entre 1943 y 1947, nos ilumina el panorama de las influencias que más lo inspiran en esos tiempos fundamentales de definición de su estilo literario. Paulina¹⁷⁶ también refiere el comentario de Felisberto, que le escribe en 1944:

He trabajado muchísimo en Bergson, *Materia y memoria*, problemas del cuerpo y del alma; he tenido que revisar muchos trabajos similares para poder comprender algunos momentos de la mala traducción de Calomino; entre ellos *Naturaleza y vida* de Whitehead.

Consecuentemente, es por los años que rodean la escritura de sus novelas cortas cuando la influencia bergsoniana sobre Felisberto es más marcada, un dato que resulta fundamental para nuestro estudio. La influencia de Vaz, en cambio, parece moderarse en esta etapa en la cual Felisberto se decanta por una aproximación sin las limitaciones del racionalismo que establece el método del filósofo uruguayo, para favorecer el rol de otras formas de conocimiento, más intuitivas, o menos exclusivamente racionales¹⁷⁷, más afines con una escritura que deje, en consecuencia, aflorar el misterio, un tema esencial de este período.

"Me seduce cierto desorden que encuentro en la realidad y en los aspectos de su misterio", dirá Felisberto; desorden en el que "se encuentran mi filosofía y mi arte"¹⁷⁸. Y el

¹⁷⁵ Pablo Rocca, "Felisberto Hernández en dos mujeres", art. citado, p.91.

¹⁷⁶ Paulina Medeiros, *Felisberto Hernández y yo*, 2da. ed., Montevideo, Libros del Astillero, 1982, p. 102. Carta de 1944.

¹⁷⁷ Ana Inés Larre Borges, "Felisberto Hernández: una conciencia filosófica", art. citado, p. 7.

¹⁷⁸ J.P. Barnabé, "La invención de una fórmula", art. citado, p. 181. Se cita el comienzo de "Buenos días [Viaje a Farmi]".

escritor se empeñará en encontrar la manera de seguir mostrando ese desorden característico de la existencia y ese misterio impenetrable, aunque cambie la forma de sus textos, abandonando el formato de diario en busca de la novela. Su interés filosófico sigue reflejándose plenamente en sus textos. Dice Larre Borges:

En fecha coincidente con las narraciones largas de su etapa memorialista, Felisberto escribe un relato de carácter filosófico y reflexivo, en el que explica su intención de revelar el proceso de su pensamiento y explica la necesidad de desdoblarse para percibir y recrear las íntimas variaciones que tienen lugar en su propio yo¹⁷⁹.

Esta intención resuena profundamente con el trabajo que lleva a cabo en sus novelas cortas. No obstante esta continuidad en sus intereses filosóficos, hay un cambio fundamental que se opera en su escritura, y que parece relacionarse con sus ambiciones de carrera: Felisberto está decidido a recuperar tiempo perdido, y para ello se pone seriamente a buscar un estilo literario que se lo permita. Desde entonces y durante algunos años, sus proyectos tienen, inexorablemente, vocación de novela, forma literaria que le parece imprescindible para lograr el reconocimiento que está buscando.

La preocupación central para concretar ese deseo parece ser entonces lo que Barnabé denomina "La invención de un estilo": dar con una fórmula que le permita, respetando su manera de escribir, producir narraciones más largas, para las cuales la forma del diario ya no resulta adecuada. Pero para emprender esa tarea, Hernández siente que le falta formación: Paulina Medeiros afirma que cuando conoció a Felisberto, éste intentaba incorporar conocimientos literarios elementales, que no poseía¹⁸⁰. Ya en 1941 Felisberto había escrito, en

¹⁷⁹ Ana Inés Larre Borges, "Felisberto Hernández: una conciencia filosófica", art. citado, p. 16. Larre Borges habla de "Tal vez un movimiento", un cuento al cual volveremos más adelante.

¹⁸⁰ Pablo Rocca, "Felisberto Hernández en dos mujeres", art. citado, p. 90.

carta a Amalia Nieto, acerca de esa necesidad de estudiar de cerca las estructuras y formas propias de la novela, reafirmando su intención de dejar atrás las formas breves¹⁸¹. Esa urgente necesidad de encontrar una fórmula adecuada para su proyecto está bien atestiguada¹⁸²: Juan Carlos Onetti recuerda a Hernández diciéndole, hacia 1940, que le faltaban temas. Washington Lockhart también lo recuerda diciendo por esas fechas: "Tengo absoluta necesidad de encontrar un universo narrativo, si no me voy a caer".

Felisberto está en plena búsqueda; un proceso que desembocará en el modelo de escritura que caracteriza esta segunda etapa¹⁸³ y que Barnabé identifica como "la fórmula del hombre que *ahora recuerda*". Esta fórmula resulta ideal, aportándole la solución a su dilema, ya que le permitirá escribir novela sin traicionar sus temáticas fundamentales, al prestarse a las intermitencias y las indefiniciones propias al movimiento de la memoria, impidiendo así "la clausura y la totalización del sentido que signan la obra 'acabada'¹⁸⁴". Este hallazgo dará vida a los textos más largos de toda su trayectoria: sus *nouvelles* memorialistas. Surge de esta revisión la conclusión de que se trata de un período de tiempo de la mayor importancia para la literatura de Felisberto, en el cual está inmerso en una búsqueda intensiva que la renueva completamente: pasa de una forma breve que ha sido su constante a una más larga; de un registro ocurrente y con toques humorísticos a otro reconcentrado, más profundo; de un

¹⁸¹ J.P. Barnabé, "La invención de una fórmula", art. citado, p. 180. Hernández escribe: "No pienses ni por un segundo que no seguiré la novela".

¹⁸² *Ibid.*, p. 182. Barnabé cita estos dos testimonios en su estudio sobre la invención del narrador anónimo.

¹⁸³ *Ibid.*, p. 190. Barnabé menciona que "[Un] pequeño conjunto de manuscritos, contemporáneos de (o apenas anteriores a) la escritura de *Colling*, nos revela pues a un Felisberto vacilando [...] entre diversas formas de la escritura en primera persona, entre diversas configuraciones genéricas situadas en un espacio de incierta definición, en el que se cruzan el diario íntimo, la ficción y la rememoración autobiográfica, pero también construyendo [...] la voz de un adulto abocado a una reconstrucción de algunos episodios de su vida pasada (y especialmente de su infancia)".

¹⁸⁴ *Ibid.*, p. 192. La palabra aparece entre comillas en el texto original.

lenguaje marcadamente coloquial a otro que sin ser radicalmente diferente es más poético y sutil.

En esta época de tantas reconsideraciones y exploraciones, también se renuevan los apoyos filosóficos, y es por ello tan importante el testimonio de Medeiros acerca de la lectura recurrente de Bergson: porque se trata del momento en que Hernández está trabajando en los textos que más afinidad tienen con la filosofía. Por ello, subrayamos la influencia bergsoniana en las *nouvelles* memorialistas que Felisberto escribe por entonces, influencia que nos ocupará en nuestro tercer capítulo. El rasgo filosófico más sobresaliente de este período se relaciona con un intenso trabajo en torno a los procesos de la psiquis y el modo en que se despliegan; tema presente en la obra de Felisberto desde siempre, pero que por estos tiempos arriba a una madurez plena de sutileza y de profundidad.

Esta temática constituye un punto importante de coincidencia entre los pensamiento de Vaz Ferreira, Bergson, James y Nietzsche: todos ellos consideraron que la práctica de sustituir con palabras la realidad equivale a empobrecerla. Más aún, esta práctica tampoco tiene en cuenta que nuestro pensamiento no se desarrolla como un encadenamiento de frases, ya que no pensamos del mismo modo que hablamos. Vaz había aludido a esta problemática al decir que la realidad del espíritu es mucho más compleja de lo se suele admitir, confundiéndose a menudo el pensamiento con la mera expresión verbal del mismo: "Hemos estado estudiando, por una parte, la materia; por otra parte, el lenguaje, en vez del pensamiento¹⁸⁵". Esta declaración es compatible con las reflexiones de Bergson acerca de la

¹⁸⁵ Romero Baró, op. cit., p. 59. La cita es de Vaz: "Sentimos que el concepto de espíritu tiene que modificarse profundamente; que lo que hemos tomado hasta ahora por realidad psicológica era, por una parte, un transporte ilegítimo de lo material, y, por otra parte, simplemente la gramática, o, cuando más, la lógica, la lógica y hasta la gramática".

diferencia de naturaleza entre los hechos psíquicos y los materiales, y con las ideas nietzscheanas sobre el lenguaje. También Bergson denuncia el reduccionismo de las visiones de corte spenceriano, mecanicistas, afirmando que la realidad no puede reducirse a un modelo matemático, al estar hecha de particularidades. Siendo sensible a la coyuntura, un momento dado nunca puede repetirse ya que la configuración de los elementos que se entrelazaban cuando se produjo, luego se habrán vuelto a separar.

Pero Bergson dice que ante esa experiencia siempre particular, nuestra psiquis responde con el deseo de una estabilidad que le permita predecir sucesos futuros. Es la fuerza de la inteligencia - dice Bergson - orientada a garantizar nuestra supervivencia, más que a brindar una visión precisa del mundo. La simplificación de la realidad en un modelo previsible resulta una tentación permanente, y Bergson lo expresa claramente en el siguiente pasaje:

Toujours on se représente un ou plusieurs principes simples, par lesquels s'expliquerait l'ensemble de choses matérielles et morales. C'est parce que notre intelligence est éprise de simplicité. Elle économise de l'effort, et veut que la nature soit arrangée de façon à ne réclamer de nous, pour être pensée, que la plus petite somme possible de travail [...] tandis que la nature, qui est prodigue, met dans la cause bien plus qu'il n'est requis pour produire l'effet [...] La réalité, telle que James la voit, est redondante et surabondante [...] dans la vie, il se dit une foule de choses inutiles, il se fait une foule de gestes superflus, il n'y a guère de situations nettes¹⁸⁶.

Este comentario que escribe Bergson a propósito de las teorías de James, pinta bien a su vez las ideas que él mismo ha desarrollado, constituyendo un nudo que muestra el contacto profundo entre las reflexiones de ambos filósofos que queremos señalar particularmente. James caracteriza la actividad de la psiquis de una manera compatible con la visión de Bergson, que la estima continua y compleja.

¹⁸⁶ Romero Baró, op. cit., p 101. Romero Baró cita a Henri Bergson, en el Capítulo VIII "Sur le pragmatisme de William James. Vérité et réalité" de *La pensée et le mouvant*, Felix Alcan, París, 1934, 2da edición.

Consciousness, then, does not appear to itself chopped up in bits. Such words as 'chain' or 'train' do not describe it fealty as it presents itself in the first instance. It is nothing jointed; it flows. A 'river' or a 'stream' is the metaphor by which it is most naturally described. In talking of it hereafter, let us call it the stream of thought, of consciousness, or of subjective life¹⁸⁷.

Nietzsche había escrito, medio siglo atrás: "Los pensamientos son las sombras de nuestras sensaciones. Siempre más oscuros, más vacíos y más simplificados que éstas"; afirmando que no se pueden reproducir exactamente con palabras. Y había lanzado lapidariamente: "Cada palabra es un prejuicio¹⁸⁸". Vaz, precisamente, cita a Nietzsche en un comentario muy cercano al análisis de Bergson:

La observación inexacta que nos es habitual, toma un grupo de fenómenos para una unidad, y la llama un hecho: entre él y otro se representa un espacio vacío y aísla cada hecho. Pero en realidad, el conjunto de nuestra actividad y de nuestro conocimiento no es una serie de hechos y de espacios intermedios vacíos, es una corriente continua¹⁸⁹.

Este párrafo caracteriza esencialmente la base común de la que se nutren el pensamiento de Bergson y de James (en el caso de este último, hasta en la imagen de la corriente continua) para crear sus propias teorías de la consciencia y del conocimiento. Y Nietzsche mismo se remonta a Heráclito: no nos bañamos dos veces en el mismo río. Podemos redondear entonces lo más esencial del contacto entre las visiones de estos filósofos acerca de la complejidad de la realidad y los procesos de pensamiento en un texto de Nietzsche citado por Vaz Ferreira, sobre la separación artificial de la realidad en unidades discontinuas, "un

¹⁸⁷ Romero Baró, op. cit., p. 103-4. Romero Baró cita a William James, *The Principles of Psychology*, William Benton Editor, Encyclopaedia Britannica, Chicago, 1952, p. 155.

¹⁸⁸ *Ibid.*, p. 103.

¹⁸⁹ *Ibid.*, p. 50. Vaz está citando el Aforismo nº 11 de *El viajero y su sombra*, de Nietzsche.

pasaje de una página" en el que se encuentran, anticipadas en medio siglo, "casi todas las ideas capitales de esos dos filósofos (Bergson y James)", y que Vaz consideraba ser "de los pocos descubrimientos propiamente dichos del pensamiento actual en ese orden". Vaz comenta que:

Esta separación [artificial] de la conciencia en hechos aislados con espacio vacío entre unos y otros hechos, es el descubrimiento de Bergson y de James; constituye lo más interesante y lo más sólido de su psicología filosófica y a menos que Bergson, James y Nietzsche tengan algún precursor común (orden de estudios al que nosotros no podemos entregarnos aquí) debemos considerar a Nietzsche, por este solo hecho, como mucho más que un precursor de ambos¹⁹⁰.

En consecuencia, tanto Bergson como James desarrollarán sus propios modelos de la vida psíquica a partir de esta visión común en consonancia con el de Nietzsche, aunque se distancien en otras temáticas¹⁹¹. A su vez, la coincidencia de Vaz Ferreira con ellos en estos temas es total¹⁹². Esta temática, entonces, le llega a Felisberto multiplicada a través de la enseñanza vazferreiriana. Esta constatación nos da una base sólida desde la cual encarar el estudio de la afinidad del tratamiento de estos temas que realiza Felisberto en sus *nouvelles* con las teorías bergsonianas correspondientes.

Para captar la realidad que juzga múltiple e imprevisible, Hernández estudia sus propios procesos psíquicos. La oposición entre la imagen del mundo que construye la inteligencia (segmentando la realidad para crear una representación ordenada del mismo) y la

¹⁹⁰ Romero Baró, op. cit., p. 52.

¹⁹¹ Estos dos filósofos tuvieron una relación rica. James consideró a Bergson como el gran pensador gracias al cual él mismo pudo encontrar su camino filosófico. A su vez, Bergson cultivó una relación intelectual profunda con James, a pesar de las marcadas diferencias que tenían en muchos temas, visibles sobre todo en lo que atañe a la "Voluntad de creer" de James, sobre la cual Bergson emitió sus reservas.

¹⁹² Romero Baró, op. cit., p. 59-60. Romero Baró dice que "[Considerando] la inicial resistencia de Nietzsche a entender la realidad y el pensamiento como algo que no fuera un flujo continuo, sin discontinuidades entre supuestas partes aislables, y con esta toma de conciencia de Bergson y James respecto de [la] inviabilidad del atomismo psíquico al que añadir ahora la separabilidad del lenguaje (palabras sueltas) y pensamiento (flujo continuo), estamos en condiciones de establecer el origen de la problemática filosófica de Carlos Vaz Ferreira en comunión con los otros tres filósofos."

complejidad que constituye su íntima esencia, ocupa muchas de sus páginas. Ya en su "Tratado de Embudología" había escrito sobre esta oposición: el intento de conocer la realidad tal cual es resulta agotador; la facilidad está dada por la falsa seguridad que ofrece una visión manipulada por la inteligencia.

Cansado de tanta duda y de todas las molestias que ocasiona consigo mismo y con los demás el intentar conocer la real realidad, decidí tomarme un descanso, entregarme lo más totalmente que pudiera a la vida instintiva [...] y adquirí esa seguridad, ese golpe de vista tan característico de algunos ilusos, me escondí todas las dudas y las sutilezas del pensamiento, adquirí esa certeza infalible del hombre seguro de sí mismo [...] adquirí el vicio de la acción y en los pocos momentos de descanso que me permitía, descansaba en la seguridad de mi camino bien trazado¹⁹³.

El texto recuerda llamativamente los desarrollos de Bergson¹⁹⁴, mostrándonos un hombre polarizado en la acción, cómodamente centrado en una realidad reducida por la inteligencia a hechos explicables y predecibles. Respecto a esa actitud, Felisberto escribe:

[...] una de las locuras más espantables que para mí tiene la realidad, es la de poseer hombres en que el mejunje vital¹⁹⁵ les da la seguridad de que ese mejunje tiene propiedades que le hacen comprender y ordenar no sólo la realidad llamada exterior y objetiva, sino el propio mejunje¹⁹⁶.

Comprobamos que en los manuscritos de la época el tema de los procesos de pensamiento y su relación con la realidad era dominante. Además de ocupar los trabajos más logrados - sus relatos memorialistas - lo encontramos en otros publicados años más tarde, pero

¹⁹³ Felisberto Hernández, op. cit., p. 600. "El rasca".

¹⁹⁴ Henri Bergson, *Matière et mémoire : essai sur la relation du corps à l'esprit*, 72ª ed., París, Puf, 1965, p. 94. Se puede ver en general el desarrollo acerca de la orientación de la inteligencia hacia la vida práctica y la acción.

¹⁹⁵ Felisberto Hernández, op. cit., p. 596. Recordemos que el mejunje vital es "lo que se acostumbra llamar *El hombre vivo*", es decir el contenido total de la psiquis.

¹⁹⁶ *Ibid.*, p. 598. "El peluquero".

que parecen haber sido escritos por esos tiempos. "Tal vez un movimiento" es uno de esos textos, y resulta muy importante para apreciar el carácter filosófico que desarrolla Hernández, en línea con las ideas vitalistas. El texto se centra en narrar las operaciones de la psiquis en un proceso en el cual la consciencia se ve en la dificultad de observar y describir su propia actividad: de esta problemática surge, precisamente, el argumento del desdoblamiento del yo. Este es un problema clásico del que se ha ocupado la filosofía desde la antigüedad, en largos debates acerca de la posibilidad de conocer, y el autor lo trata de manera recurrente en su literatura. En su comentario del texto, Larre Borges lo puntualiza:

La conciencia aislada [...] se enfrenta a un problema clásico del conocimiento, el sujeto debe expresar cosas que se realizan en su propio pensamiento: el desdoblamiento del yo se impone al escritor. La fragmentación del mundo y la peculiar relación con los objetos, que son una constante en [la] literatura [de Felisberto], también se explican por este propósito singular de buscar 'esa otra cosa' que describe la idea en movimiento¹⁹⁷.

Se trata entonces de un texto de importancia central para nuestro estudio. Más aún si consideramos que Hernández escribió dos borradores con el mismo título, y que el pre-original porta, sugestivamente, el subtítulo de "novela metafísica". Felisberto escribe:

[...] No podía hablar de una idea hecha, aunque ella incubara otras. Se trataba de una idea mientras se hacía, cuando todavía no se sabía qué pájaro le volaba por encima. Eso pasaba mientras una idea se hacía, sin antecedentes definidos, sin el propósito de aprovecharla, cuando yo no quería plantar una idea para que diese frutos, cuando la idea se transformaba y todavía no había terminado de hacerse, tal vez cuando dos o más ideas se criticaban entre sí y se iba formando otra por encima de ellas¹⁹⁸.

¹⁹⁷ Ana Larre Borges, "Felisberto Hernández: una conciencia filosófica", art. citado, p.16.

¹⁹⁸ Felisberto Hernández, op. cit., p. 508-9. Pre-original de "Tal vez un movimiento".

Esta descripción del movimiento del pensamiento en plena génesis coincide con la caracterización de los procesos del pensamiento planteada por las filosofías vitalistas.

Por eso me interesé tanto por el *mientras* de las ideas, y el *mientras* de muchas otras cosas después. Aquello se alimentaba de movimiento, y del movimiento que tenía un pensamiento vivo, *mientras* se transformaba y *mientras* era libre y desinteresado. Así que todo lo que había descubierto a propósito de aquel posible símbolo del sentimiento de mi vida era esto: que vivía entre otras cosas en el *mientras* del pensamiento vivo, *mientras* éste se transformaba; que se alimentaba de movimiento; por eso, si el pensamiento se terminaba, no había movimiento y aquello desaparecía¹⁹⁹.

Más que los análisis tributarios del psicoanálisis, que han visto a menudo en el desdoblamiento del yo del narrador felisbertiano signos de estados patológicos, o de su desintegración, la aproximación filosófica permite apreciar una descripción del proceso que despliega la psiquis en su actividad normal, al vivir y observar un proceso al mismo tiempo, en una suerte de fenomenología minuciosa que no tiene nada de patológico ni de marginal, sino un aire de extrañeza que viene, como observara Jaime Concha²⁰⁰, de la exactitud con la cual se describen procesos habituales de nuestra vida psíquica, pero de los cuales no tenemos, justamente, conciencia, al punto de desconocerlos cuando los vemos explicitados.

Se puede entonces concluir en la coincidencia de esta visión de las filosofías de la vida (y no solo del modelo de Vaz) con el modo en que Felisberto considera los procesos psíquicos y se relaciona con una realidad que estima compleja e irreductible a la representación por medio del lenguaje; visión que prima tanto en el elegante misterio que envuelve sus *nouvelles* como, mitigada pero aún presente, en la excentricidad de los personajes que, cuando abandone la forma novelística, poblarán sus cuentos.

¹⁹⁹ Felisberto Hernández, op. cit., p. 509. Pre-original de "Tal vez un movimiento".

²⁰⁰ Alain Sicard, op. cit., intervención de Jaime Concha.

2.2.3. Transición y tercera etapa: bajo el signo de Supervielle

La tercera etapa literaria de Hernández materializa una tendencia que desplaza la escritura memorialista centrada en los procesos de la psiquis hacia relatos cortos caracterizados por su atmósfera de extrañeza. No analizaremos en detalle los rasgos filosóficos del período ya que no varían respecto a la visión que Felisberto plantea en sus demás escritos: simplemente, en estos textos ya no son centrales: el foco es ocupado por la extrañeza, razón de que se los haya calificado a menudo de fantásticos.

Esta última etapa se inicia con el regreso de Europa en 1948, aunque empieza a gestarse en el corazón de la segunda - en los años prolíficos que siguen al abandono de *Tierras de la memoria*, alrededor de 1943 - y parece ser una consecuencia inesperada de la influencia dominante que el escritor franco-uruguayo Jules Supervielle comienza a ejercer sobre la vida literaria de Felisberto desde 1942.

Este encuentro marcará un antes y un después en su escritura: buscando reconocimiento y apoyos para hacer avanzar su carrera, Felisberto le da una gran importancia a las opiniones del escritor consagrado: "Supervielle se convierte en un nuevo maestro"²⁰¹.

Pero se trata de un escritor más convencional que Felisberto, más en línea con el gusto de la época; un poeta reconocido que "escribe bien". Es más tradicional, y forzosamente sus consejos llevan a Hernández a normalizarse, moderando los rasgos de su escritura que lo vuelven más original. Pedro Díaz fue el primero en señalar que Supervielle:

[...] pronto se esforzó por convencer a Felisberto de encarar preferentemente la escritura de relatos más breves, desprovistos, en todo lo posible, de paréntesis o digresiones excesivas, y que tuvieran por lo tanto contornos mejor definidos, más

²⁰¹ J.P. Barnabé, "Felisberto Hernández *in fine*", art. citado, p. 141.

claramente centrados sobre una unidad temática. En una palabra: sobre una "historia" lineal y consistente²⁰².

Consejo que va en contra del estilo de Hernández y de su decisión de "respetar sus fealdades": Felisberto está nuevamente en una encrucijada. Barnabé postula que es probablemente siguiendo esos consejos que comienza "a disciplinar la forma de sus textos", ateniéndose más a los cánones del argumento unitario y que "es probablemente en relación con esta consigna (o deber) de rigor narrativo y de captación concentrada del interés" como debería entenderse la irrupción, en varios relatos, del elemento fantástico. Esa "aparición y proliferación repentinas, a partir de esa época, de personajes *extraños* en su obra evidencian más su respeto por un modelo ajeno y su acatamiento de una consigna [...] que una inclinación auténtica (y valiosa) por ese tipo de literatura.²⁰³". Aunque el narrador sigue siendo,

[...] un anónimo *yo* [que] recuerda un episodio aislado y siempre remoto de su vida [...] muchos de estos episodios supuestamente "recordados" tienen que ver ahora con alguna peculiaridad graciosa, sorprendente o insólita, que puede ser un atributo tanto del propio narrador como de una galería de personajes desconcertantes ("Mur"), excéntricos (el "amigo del túnel"), o hasta situados en los márgenes de la locura (la "viuda del balcón) [...] El vector argumental común de todas las historias, podría decirse, es el esfuerzo del narrador por comprender a estos seres (o a sí mismo), esfuerzo que resulta siempre infructuoso [...] ²⁰⁴.

En un fecundo impulso creativo que abarca unos cuatro años, Felisberto se alejará más y más de su estilo habitual, trabajando y ensayando nuevas posibilidades²⁰⁵ que se ajusten

²⁰² J.P. Barnabé, "Felisberto Hernández *in fine*", art. citado, p. 142.

²⁰³ *Ibidem*, p. 145-6. Las itálicas pertenecen al texto de Barnabé. En 1943, Felisberto le escribe a su amigo Destoc "También quiere - el jovie- que le mande unos libros que contengan relatos fantásticos o fuera de lo real, a un señor Borjes [sic]".

²⁰⁴ *Ibidem*, p. 143.

²⁰⁵ Walter Rela, *Felisberto Hernández. Persona - Obra*, op. cit., p. 30. En carta a Paulina, el 21 de marzo de 1947 Felisberto escribe: "después de tanto tiempo de trabajo y de ensayos encontré de nuevo mi onda, pero más amplia y con mayores proyecciones: Supervielle tiene gran entusiasmo por una novela - o cuento largo - que empecé." (Se trata seguramente de *Las Hortensias*, escrita en ese año).

a las pautas que se impone, lo que podría explicar su agotamiento, luego de unos pocos años de escritura. El nuevo estilo se instala definitivamente cuando a instancias de su nuevo maestro Felisberto deja atrás su último proyecto de novela, "El comedor", desensamblándolo en dos relatos menores independientes, decisión que simboliza los años por venir. En el distanciamiento estilístico que forja en esos años, el caso paradigmático estará dado por *Las Hortensias*, narrada cronológicamente, en tercera persona, con personajes que tienen nombre y apellido, y una línea argumental bastante convencional, que el escritor no solía utilizar. Esa fórmula, que Felisberto tomara en su momento como un gran hallazgo para su arte, se revela finalmente como un callejón sin salida. Junto con "El árbol de mamá", escrito por los mismos tiempos, *Las Hortensias* marca el máximo alejamiento respecto a su personalidad literaria.

La literatura de Felisberto se cierra con una época vacilante, caracterizada no tanto por la escritura, sino paradójicamente por el silencio: después de 1948, Felisberto no escribe prácticamente nada más. El período se centra más en la publicación de material anterior que en la escritura²⁰⁶. "La casa inundada", publicado en 1960, es el fruto de un largo trabajo de reescritura²⁰⁷ y probablemente su inicio haya sido contemporáneo de los cuentos de *Nadie encendía las lámparas*, redactados mayormente entre 1945 y 1946. "Tan solo un texto, a la verdad más bien menor, puede considerarse como originado en esos años: *La casa nueva*, que se publica en 1959²⁰⁸".

²⁰⁶ En efecto, *Las Hortensias*, "El cocodrilo", "Ursula", fueron escritos en Francia; "Mur" fue terminado durante el viaje de ida, "Lucrecia", probablemente, años atrás.

²⁰⁷ J.P. Barnabé, "Felisberto Hernández *in fine*", art. citado, p. 127. Barnabé cita una carta de Felisberto a Supervielle, fechada en 1950 (es decir, diez años antes de su publicación) en la que ya declara estar trabajando en "La casa inundada". En 1952 Felisberto agrega: "Hace mucho que estoy por terminar mi cuento 'La casa inundada' para mandárselo; pero nunca he trabajado tanto en una misma cosa; lo he rehecho, realmente, miles de veces".

²⁰⁸ *Ibidem*, p. 127.

Sugestivamente, Reina Reyes, la compañera de Felisberto entre 1954 y 1958, años por los que su actividad creativa estaba ya en franca declinación, tiene una visión muy diferente de las ocupaciones literarias de Felisberto de la que planteara Paulina, su compañera de los años más fecundos, comentando que durante sus tiempos de convivencia, Felisberto prácticamente no leía²⁰⁹. Una situación en plena oposición con su conocida pasión por la lectura. Pero aunque constituye la etapa del agotamiento creativo, su interés por la temática filosófica cobrará nuevos ímpetus: en un último acceso de inspiración, Felisberto volverá obsesivamente al tema cuando escriba con furor los textos de su "Diario del sinvergüenza" encerrado en el sótano de la casa en la que la pareja vivía por esos tiempos.

El texto vuelve a centrarse en la temática filosófica, proponiendo como tema central el de la relación entre cabeza y cuerpo (el sinvergüenza), y la auténtica identidad del yo, en un relato que vuelve a jugar con los toques humorísticos que abundaban en las obras de juventud de Felisberto. Luego de textos considerablemente estandarizados como "El árbol de mamá", Felisberto vuelve a sus viejos amores. La temática filosófica vuelve a manifestarse con fuerza, sin presentar mayores cambios respecto a la visión que ya la había caracterizado:

Una noche el autor de este trabajo descubre que su cuerpo, al cual llama "el sinvergüenza", no es de él, que su cabeza, a quien llama "ella", lleva, además, una vida aparte: casi siempre está llena de pensamientos ajenos y suele entenderse con el sinvergüenza y con cualquiera. Desde entonces el autor busca su verdadero yo [y escribe sus aventuras]²¹⁰.

²⁰⁹ Pablo Rocca, "Felisberto Hernández en dos mujeres", art. citado, p. 94. Reina Reyes dice: "Mientras vivió conmigo [Felisberto] no leía prácticamente nada. Recuerdo que leyó *Modos de pensamiento*, de Whitehead, inducido por mí hacia las consideraciones sobre el discurso escrito que hay en ese libro. Y muy poco más".

²¹⁰ Felisberto Hernández, op. cit., p. 558, "Diario del sinvergüenza".

Este manuscrito parece encarnar la auténtica forma de la escritura de Felisberto en este último período: en él, vuelve al diario, cerrando un ciclo que se abriera con los tempranos *Libros sin tapas*. La diferencia de estilo con sus trabajos anteriores es notable:

Parecería que, cuando se puso a escribir el "Diario del sinvergüenza", la línea que había trabajado en *Nadie encendía las lámparas* (1947), *Las Hortensias* (1949) y "El cocodrilo" (1949) estuviera llegando a su fin. Con el "Diario..." inició una manera de escribir diferente a la del ciclo de la memoria, a la escritura de la 'extrañeza' y también al lenguaje simbólico-ritual de "La casa inundada"²¹¹.

Este proyecto no verá las prensas en vida de su autor, quedando disperso en una cantidad de borradores sueltos. Pero le permitirá trabajar diferentes estrategias para volver a la escritura, retratando, en un trabajo metanarrativo, un motivo literario importante en su obra: el del escritor en busca de tema,. En un texto probablemente escrito en la misma época, Felisberto anota: "Por agarrarme de algo, o para empezar a escribir, diré que no se me ocurre nada, o más bien dicho lo escribiré. Sin embargo quiero escribir. Es un deseo tranquilo, profundo, pero que no encuentra cómo realizarse"²¹². Un pasaje que confirma su deseo de seguir escribiendo pero al mismo tiempo, la imposibilidad de traducirlo en obra terminada. Un poco más adelante en el mismo texto, en efecto, el autor parece consciente de haber perdido su camino y de estar buscando la forma de retomarlo: "Debo tomar otro camino. Debo volver a mí". Y comenta: "la crítica, tal vez la hipertrofia de ella, me debe haber inhibido de escribir"²¹³.

Todo parece indicar que el fruto de la bienintencionada intervención de Supervielle en la guía literaria de Felisberto terminó por revelarse amargo. Como si la presión por lograr el reconocimiento le hubiese quitado a Felisberto la libertad que tuviera anteriormente, o tal vez,

²¹¹ Carina Blixen, "Felisberto Hernández. En torno al *Diario del sinvergüenza*", art. citado, p. 241.

²¹² *Ibidem*, p. 249. Blixen cita el texto "Por agarrarme de algo".

²¹³ Felisberto Hernández, op. cit., p. 552, "Por agarrarme de algo".

que su naturaleza tímida hubiese sufrido esos empeños, agotando la energía que lo motivara.

En todo caso, constituye el signo de una declinación irreversible: en esta última etapa,

[...] fuera tan solo de unas pocas páginas de carácter ensayístico, todas las restantes publicaciones de Felisberto posteriores a 1948 son, sin excepción, repeticiones de páginas muy anteriores, muchas de ellas tomadas de los 'libros sin tapas' de los años veinte²¹⁴.

2.3. Confirmación de las influencias vitalistas

Ya estamos en condiciones de establecer una conexión entre los descubrimientos filosóficos de juventud de Felisberto y la refinada literatura que, con aire de espontaneidad descuidada, asentó en borradores infinitamente corregidos. Y constatamos que su estilo tan personal muestra una marcada afinidad con las teorías vitalistas. Resumiendo sus características esenciales, Larre Borges dice:

La percepción compleja de la realidad se vuelve tema del escritor que no quiere explicar su misterio, sino mostrarlo, su escritura rehuye toda conceptualización de los significados, toda categoría de ordenamiento del mundo - 'yo me negaba a poner mis recuerdos en un cuadriculado de espacio y tiempo'. Felisberto busca escribir sobre lo fatalmente oscuro, reproducir fielmente esa realidad desordenada y confusa: atrapar el misterio²¹⁵.

Si consideramos la intención de Felisberto de hablar "no sólo de lo que sé, sino también de lo que no sé", rastreando el movimiento de pensamiento y percepción imbricándose en la psiquis, podemos dimensionar la influencia medular que tuvieron las ideas vitalistas en su escritura. Vemos que, al igual que los filósofos de la vida, busca la experiencia

²¹⁴ J.P. Barnabé, "Felisberto Hernández *in fine*", art. citado, p. 128.

²¹⁵ Ana Larre Borges, "Felisberto Hernández: una conciencia filosófica", art. citado, p. 10.

directa de la realidad, dejando de lado las categorías "hechas" de pensamiento; al igual que ellos, privilegia el análisis de los procesos de pensamiento más que la conceptualización, buscando formas de lenguaje capaces de captar sus particularidades; y también como ellos, plantea una visión dualista de la existencia, transcurriendo entre polos opuestos (materia-espíritu, sujeto-objeto, abstracto-concreto), en "ese 'dualismo inveterado que parece imposible expulsar de nuestra visión del mundo' en el decir de William James²¹⁶".

La influencia de Vaz Ferreira es clara, sobre todo en la primera etapa de Felisberto. Pero se constata fundamentalmente en los campos directamente influenciados por el pensamiento de Bergson y James, que se inspiran a su vez de Nietzsche. En áreas como la ética, esa proximidad es mucho menor. Además, su pensamiento presenta una diferencia importante con el de Felisberto al reivindicar el rol central de la razón. Felisberto, por el contrario, se apoya fundamentalmente en el pensamiento intuicionista, partiendo "de la aceptación del misterio y [buscando] su verdad a través de la intuición y mecanismos inconscientes como el asociacionismo²¹⁷".

Por esas razones, la principal influencia filosófica que percibimos en la obra memorialista de Hernández nos parece ser la vitalista, más que la de Vaz, aunque ésta le llegue a través de su magisterio. Quedando establecido el carácter filosófico de la literatura de Hernández y sus influencias vitalistas, proseguiremos nuestro estudio evaluando la importancia específica de las teorías bergsonianas relacionadas con la rememoración, los mecanismos de asociación de ideas, y las limitaciones de la actualización del recuerdo en relación con las *nouvelles* memorialistas de Felisberto.

²¹⁶ Ana Larre Borges, "Felisberto Hernández: una conciencia filosófica", art. citado, p. 12.

²¹⁷ *Ibidem*, p. 11.

3. Henri Bergson y las obras memorialistas de Felisberto Hernández

3.1. Las *nouvelles* de Felisberto

El análisis realizado ya nos deja entrever las coincidencias entre el ángulo filosófico que aborda Hernández en su literatura y las ideas bergsonianas. Intentaremos ahora establecer su presencia específica en las novelas cortas "Por los tiempos de Clemente Colling" y "El caballo perdido".

Los dos relatos (al igual que "Tierras de la memoria", publicada póstumamente) explotan lo que Jean-Philippe Barnabé caracteriza como "la fórmula narrativa del hombre que 'ahora recuerda'²¹⁸", que le permitirá a Felisberto escribir novela sin por ello desatender las temáticas fundamentales que lo movilizan, y que tienen que ver, como ya sabemos, con su mirada filosófica. De hecho, en ambos textos, el rol de la memoria es fundamental a tal grado que si suprimiésemos de éstos el rastreo que el narrador realiza de sus recuerdos, de las sensaciones ligadas a los mismos y del modo en que la percepción construye una caracterización del mundo, se perdería lo esencial de los relatos: la memoria es la materia misma de estos textos y sus evoluciones configuran el contenido que les da cuerpo.

La primera de las novelas cortas, "Por los tiempos de Clemente Colling"²¹⁹, que se publicó en 1942, ya inaugura claramente esa línea en la que, con el pretexto de contar una serie de recuerdos de infancia, el narrador nos pone en contacto con el flujo de sus recuerdos en un tiempo presente en el que, ya adulto, intercala sus reflexiones sobre los estados

²¹⁸ J.P. Barnabé, "La invención de una fórmula", art. citado, p. 190-192.

²¹⁹ De ahora en más, nos referiremos a este texto como CC.

interiores de consciencia que se suceden en su mente a medida que intenta recordar esa historia. El tema del relato es, más que las anécdotas de la relación con su maestro de piano, el retrato de la experiencia misma de la consciencia, los límites de la metacognición y el reconocimiento del misterio que permea la existencia.

En efecto, el relato comienza con la declaración formal del narrador de "no saber"²²⁰: al proponerse contar la historia de Colling, una serie de recuerdos no convocados quieren a su vez entrar en la narración, sin que él sepa el porqué de esa insistencia. Esta primera frase parece dar la clave filosófica íntegra del programa de Felisberto en su período memorialista: su escritura se centra, efectivamente, en rastrear los procesos psíquicos que conoce, pero sobre todo los que no se explica, para tratar de experimentar su misterio²²¹. No para explicarlo, sino para des-cubrirlo, para sacarlo a la luz, como a un tesoro reencontrado, sin diseccionarlo ni destruirlo en el intento.

Y esa exploración se realiza en gran medida mediante el trabajo de la memoria, movilizada por la psiquis en el tiempo presente. Su función es, entonces, fundamental desde el mismo comienzo del relato: de hecho, las primeras cinco páginas del texto giran en torno a la dinámica entre la historia que el narrador quiere contar y esas cadenas de recuerdos que pugnan por entrar en él, sin parecer tener una conexión suficientemente directa que lo justifique. Es más, la primera cuarta parte del texto es ocupada por recuerdos secundarios y fragmentarios, sin que aparezca aún en escena el excéntrico maestro.

Pero aunque el narrador es consciente de no saber el porqué de la presencia de esos recuerdos, presume la existencia de una razón, diciendo que eso ocurre "por algo que yo no

²²⁰ CC, p. 169.

²²¹ CC, p. 169. "Pero no creo que solamente deba escribir lo que sé, sino también lo otro".

comprendo”²²², en lugar de atribuirlo a una aparición caprichosa, o imputarla lisa y llanamente a un error²²³. De hecho, es el trabajo mismo de rememoración que se lleva a cabo el que convoca la aparición de toda esa serie de recuerdos - encadenamientos enteros - que se presentan sin ser esperados. La memoria que busca voluntariamente un recuerdo se cruza permanentemente con otros, testimonios de la actividad de otra forma de memoria, esta vez, involuntaria. Todos esos movimientos de recuerdos buscados y no buscados que se entrecruzan, forman un tejido mnemónico sobre el cual, en un momento dado, irrumpe finalmente la historia del narrador, entonces niño, y su maestro de piano²²⁴.

La ignorancia del narrador, entonces, más que un mero desconocimiento, constituye el signo de una certeza profunda: la existencia de un saber al cual su mente no puede acceder por estar más allá de su consciencia. Esa constatación es la fuente misma de la que brota el misterio que lo encandila.

En "El caballo perdido"²²⁵ Hernández avanza aún más lejos en esa dirección. Partiendo de un desarrollo análogo al que ocupa su primera novela corta, pasa a considerar en un segundo momento la naturaleza de su trabajo de escritura, en un texto fuertemente metacognitivo, centrado en la relación entre la memoria y el presente del narrador, y en el papel de la escritura como puente entre pasado y presente. El trabajo desarrolla dos partes bien diferenciadas: la primera, en la que domina el uso de la memoria - ya mencionado en el caso

²²² CC, p. 169.

²²³ En esta declaración ya se percibe la afinidad con las teorías de Bergson: para recordar hay que, primero, instalarse en el pasado, que es lo que hace el narrador. A medida que recuerda, los detalles se van ampliando, la zona del recuerdo se dilata y el espíritu, de cierto modo, se empieza a aposentar en esa área de su vida, percibiendo cada vez más detalles.

²²⁴ CC, p. 181.

²²⁵ A partir de aquí, nos referiremos a este texto como ECP.

del relato precedente - y la segunda, en la cual el objeto de observación de la psiquis del narrador es su propio funcionamiento.

El detonante del salto entre las dos partes está dado por la ruptura del puente que liga el pasado del narrador con su presente por medio de la escritura, comunicación reguladora que se menciona también en el relato precedente²²⁶, y que en un momento dado se quiebra. El riesgo de no poder restablecerla es pura y simplemente el de caer en la locura: quedarse encerrado en el pasado, viviendo allí, en un sustituto de presente que se repite y realimenta sin cese.

Pero en medio de su crisis, el narrador descubre junto a él la presencia permanente de un "socio": un doble que lo interpela, la parte de su yo que interactúa con el mundo presente, y que es quien cambia los recuerdos, volviéndolos inexactos. El rol de ese socio, de ese misterioso "Otro", es fundamental para salir del estado de inmovilidad en el que ha caído, y termina siendo la clave para entender la manera en que la psiquis enlaza pasado y presente.

El texto termina con la comprensión de que la búsqueda del recuerdo tal y como se produjo es una tarea llamada al fracaso, puesto que lo vivido solo puede recordarse parcialmente. Es en relación con esa actualización siempre parcelaria que se entiende la existencia del "socio", ese ser-suyo-en-el-mundo que altera lo vivido mediante asociaciones con vivencias que ocurrieron luego, o con olvidos, o cambios: y es que el precio de recordar es el de perder la pureza del hecho tal y como lo vivimos, porque el "instrumento" que recuerda ya no es el mismo. Tal es la paradoja que nos presenta este texto. En la comprensión de su misterio yace la paz que finalmente firma el narrador con su socio, ya que a pesar de deformar el pasado, el modesto testimonio que éste le ofrece es el único posible.

²²⁶ CC, p. 191.

3.2. El pensamiento bergsoniano

Vamos a interesarnos por la manera en que Henri Bergson concibe la vida psíquica y sus operaciones; particularmente, el funcionamiento de la memoria, basándonos fundamentalmente en el libro en el que expone su modelo general de la vida psíquica, *Materia y memoria*²²⁷.

Completamente en línea con el pensamiento vitalista, la filosofía de Bergson coloca en su centro la atención a la vida, rebasando el rol importante pero limitado de la razón para hablar más ampliamente de la vida psíquica, sus limitaciones y sus inmensas zonas veladas a la consciencia. Bergson caracteriza la experiencia y todos sus fenómenos como realidades pertenecientes a dos líneas de existencia y acción perfectamente separadas: la línea de la materia y la de la memoria. Todo fenómeno que se manifiesta consistiría en un mixto de esas dos líneas, combinadas en diversas proporciones.

La primera línea tiene que ver con todo lo que está fundamentalmente relacionado con las necesidades vitales. Bergson entiende que la motivación esencial de los seres vivos²²⁸ está dada por la preservación de la vida. A tal fin, esta línea identificada totalmente con la materia ha desarrollado una serie de mecanismos, orientados a facilitar su supervivencia. Es en esta línea de la materia que se sitúa el cuerpo (que es para Bergson una herramienta de acción, y únicamente de acción), así como el mecanismo fundamental de funcionamiento de la consciencia: la atención, que concentra la actividad mental en el presente, evitando distracciones que podrían poner la vida en riesgo. Por ello, la inteligencia actúa

²²⁷ Henri Bergson, *Matière et mémoire*, op.cit.

²²⁸ Bergson plantea que la vida, a lo largo de sus diversas ramificaciones y progresos, evolucionó hacia la consciencia como una manera de profundizar su misma existencia. El sistema está expuesto en detalle en *La evolución creadora*.

fundamentalmente en el presente²²⁹, guiada por la atención, que indica a los sentidos en qué eventos y objetos deben enfocarse, dirigiendo así la actividad corporal. La percepción, actividad esencial de los sentidos, es incluida también en esta línea, ya que toda su fisiología se considera como parte misma de la materialidad, en completa continuidad con ella, como lo está el resto del cuerpo.

Esta línea de análisis bergsoniano resulta sumamente pertinente a la hora de considerar la manera en que Felisberto caracteriza objetos y personajes en sus textos. Efectivamente, la escritura de Hernández otorga una especial atención al rol de la percepción, consignando a menudo la experiencia tal como la captan los sentidos, sin explicarla o interpretarla. Esta operación deja una impronta indeleble en los textos del autor, en los frecuentes pasajes profundamente centrados en la descripción de percepciones que constituyen una de las características de su estilo, y que podemos apreciar cuando, por ejemplo, escribe:

Había unos árboles lejanos que tenían luces movedizas entre las copas. De pronto comprendí que en la punta del camino se encendía un resplandor. Tenía hambre; pero decidí no comer hasta llegar a la orilla de aquel resplandor. Sería un pueblo.²³⁰

En este pasaje, la percepción juega el rol preponderante: el narrador consigna exactamente lo que ve. Recién en un segundo momento la inteligencia interpreta lo observado, infiriendo que las luces que ve no están en la copa de los árboles sino en un pueblo cercano. Este tipo de tratamiento de la percepción, que contribuye a cimentar la sensación de rareza que

²²⁹ Henri Bergson, *Matière et mémoire*, op. cit. p. 85. "La conscience est la marque caractéristique du présent, c'est-à-dire de l'actuellement vécu [...] Dans le domaine psychologique, conscience ne serait pas synonyme d'existence mais seulement d'action réelle ou d'efficacité immédiate."

²³⁰ Felisberto Hernández, op.cit. p. 326. La cita está tomada del relato "La mujer que se parecía a mí".

emana de los textos hernandianos, se encuadra dentro de la caracterización de la mencionada primera línea que desarrolla el modelo bergsoniano.

Pero Bergson estipula que para estar en condiciones de aprender, la psiquis debe tener acceso al pasado, que le indica el resultado de las circunstancias y situaciones ya vividas, brindando una información preciosa a la hora de interpretar lo que está ocurriendo, de anticipar sus posibles riesgos, y de tomar las decisiones de acción más adecuadas. Convocada por la necesidad, la memoria hace entonces irrupción en el plano del presente, haciendo intervenir en la acción la segunda línea que mencionáramos con anterioridad: la de la memoria.

Sin embargo, la memoria no puede estar abierta a la consciencia en permanencia, ya que esa apertura llevaría la psiquis constantemente hacia el pasado, desviando la atención del plano del presente y haciéndola descuidar las necesidades vitales. El acceso a la memoria se vuelve entonces disponible en función de la relevancia de su irrupción en el presente. Los mecanismos de asociación que rigen la actividad mental²³¹ se revelan fundamentales a fin de regular la aparición de los recuerdos: estos mecanismos son el de asociación por similitud (por el que, en presencia de un hecho u objeto, recordamos otros semejantes que ya conocemos o hemos experimentado) y el de asociación por contigüidad (que hace que, en presencia de un evento, nos acordemos de otro elemento o situación que le estuvo asociado en el pasado). Su accionar nos permite recordar si aquello que nos interpela es peligroso o beneficioso, y si puede estar acompañado de otros elementos que nos pongan en peligro, o nos favorezcan.

La inteligencia y la percepción, por lo tanto, trabajan con la memoria en vistas a aumentar la eficacia de la acción. Si los procesos relacionados con la necesidad vital están

²³¹ Henri Bergson, *Matière et mémoire*, op. cit., p. 91.

orientados hacia el presente, la memoria habita el reino del pasado, en el cual reside el cuerpo íntegro de la psiquis humana, que llega apenas a rozar el instante actual, siempre huidizo. Suma de todos y cada uno de los momentos vividos, este cuerpo psíquico no cesa jamás de acumularse y por lo tanto, de cambiar, formando un agregado del cual nada se borra, aunque su contenido permanezca oculto a la consciencia.

Esa memoria acumulada y total es para Bergson la verdadera dimensión en la que se despliega la psiquis humana, y no la inteligencia, que no es más que una función limitada de la misma. La verdadera patria de la psiquis se encuentra en ese cuerpo memorial casi independiente del presente y definitivamente fuera del cuerpo, que Bergson denomina *durée*. La memoria constituye la materia misma de la vida psíquica, siendo el substrato en el cual se acumula lo vivido. Esta vida acumulada actúa como un todo, en cada momento, constituyendo lo que Bergson denomina el “carácter” de la persona, que la compele a actuar de un cierto modo, y no de otros, en todos y cada uno de los actos de su vida. La memoria constituye por consiguiente el terreno propio de la subjetividad, en tanto que cuerpo de la *durée*.

3.3. El modelo bergsoniano de la memoria

Bergson considera la memoria como la conservación y reproducción del pasado en el presente²³². Oponiéndose a la materia - que se orienta hacia la utilidad y se sirve de la inteligencia y del lenguaje - la memoria se relaciona con el conocimiento profundo y la libertad, íntimamente ligados a la subjetividad. Gracias a ella dejamos atrás la materia, para entrar en el terreno de la vida psíquica²³³.

²³² Frédéric Worms, *Le vocabulaire de Bergson*, París, Ellipses (Colección "Vocabulaire de..."), 2000, p. 43.

²³³ Henri Bergson, *Matière et mémoire*, op. cit., p. 139. Bergson dice que "En passant de la perception pure à la mémoire, nous [quittons] définitivement la matière pour l'esprit". El término "esprit" se traducirá por

Pero a pesar de formar parte de la *durée*, la memoria actúa de diferente modo según en cuál de las dos líneas de existencia se ubique. Por eso Bergson distingue entre dos aspectos de la memoria²³⁴ netamente diferenciados, respondiendo el primero a la satisfacción de las necesidades vitales, y el segundo a la actividad de la vida psíquica, relacionada con la comprensión del mundo y de sí mismo.

La primera de estas formas de memoria (la *mémoire habitude*²³⁵), eminentemente utilitaria, está profundamente anclada en los procesos corporales y tiene mucho que ver con hábitos desarrollados para lograr una cierta ventaja, eficacia o seguridad. Fuertemente asociada al cuerpo, se expresa en forma de automatismos que se desarrollan y se vuelven, hasta cierto punto, irreflexivos, recordando por medio de la repetición. Se trata de una memoria “assise dans le présent et ne regardant que l'avenir [qui] ne [retient] du passé que les mouvements intelligemment coordonnés qui en représentent l'effort accumulé²³⁶”. Ejemplos acabados de ello son todas las facultades conectadas con la motricidad, como la habilidad de caminar, o de utilizar herramientas, o la adquisición de destrezas más complejas como la ejecución de un instrumento musical.

El rol de esa memoria corporal constituye otra vertiente fundamental que alimenta la literatura de Felisberto, específicamente en relación con uno de los rasgos principales de su obra: los automatismos que a menudo exhiben sus personajes, cuando el cuerpo actúa independientemente de la voluntad del individuo. El cuerpo actuaría entonces porque ya ha

"psíquico" en nuestro trabajo, designando no solo la mente sino toda la parte incorpórea del ser humano, en oposición al cuerpo, su parte material.

²³⁴ Henri Bergson, *Matière et mémoire*, op. cit. Se puede consultar un resumen del modelo de estos dos tipos de memoria en la página 90.

²³⁵ Frédéric Worms, op. cit., p. 43.

²³⁶ Henri Bergson, *Matière et mémoire*, op. cit., p. 48.

identificado lo que observa, aunque el razonamiento no lo haya hecho todavía, y por eso la consciencia sorprende al cuerpo “haciendo cosas sugeridas” por los objetos y circunstancias que lo rodean, o en acuerdo profundo con ellos; estos actos que la razón no entiende parten del reconocimiento automático ligado a la *mémoire habitude*, que es precisamente la memoria del cuerpo. En “Historia de un cigarrillo”, el narrador refiere: “Una noche saqué una cajilla de cigarrillos del bolsillo. Todo esto lo hacía casi sin querer. No me daba mucha cuenta que los cigarrillos eran cigarrillos y que iba a fumar²³⁷”. Estos automatismos y comportamientos, que parecen pertenecer más al cuerpo que al individuo completo, abundan en los textos de Hernández.

La segunda forma de memoria que distingue la teoría bergsoniana está dada por la memoria “pura”, acumulación del recuerdo exacto de todo lo que experimenta una consciencia individual, que se conserva en un plano inaccesible a la vida consciente, en una zona que guarda el registro completo de todo lo vivido, en la que cada percepción se vuelve recuerdo exacto de algo experimentado²³⁸.

Pero para Bergson esa forma del recuerdo puro, que manifiesta una existencia no psicológica²³⁹, es inaccesible en la práctica, ya que pertenece a la esfera de la *durée*, situada más allá de la actividad presente que se interesa siempre, en mayor o menor medida, por la necesidad. Por ello, raramente la vemos presentarse en los textos felisbertianos. No obstante, encontramos una referencia a la misma en ECP cuando, en el momento de su crisis, el narrador es afectado por una misteriosa "enfermedad de la memoria" que le permite tener acceso al plano de la *durée*. Entonces encontramos una descripción de los recuerdos conservados tal

²³⁷ Felisberto Hernández, op. cit., p. 99.

²³⁸ Frédéric Worms, op. cit., p. 31. Esta memoria pura sería una suerte de inconsciente global.

²³⁹ Ver el comentario de Gilles Deleuze a propósito de este aspecto de la *durée*, en *Le bergsonisme*, p. 52.

como fueron vividos. El narrador, en efecto, dice que los recuerdos "Vivían una cualidad de existencia que no me permitía tocarlos, hablarles, ni ser escuchado; yo estaba condenado a ser alguien de ahora; y si quisiera repetir aquellos hechos, jamás serían los mismos²⁴⁰".

El narrador, "alguien de ahora" no puede tener acceso directo ni interacción con esos recuerdos que se encuentran más allá de su presente, sin saber de él, ya que existen en sí mismos en estado puro, sin mezcla alguna con otros elementos de la psiquis. Esta concepción está en consonancia con lo que define el modelo bergsoniano al hablar de la *mémoire pure*.

Además de distinguir entre estas formas de memoria, Bergson estipula que para que la consciencia pueda recordar, una forma de memoria inmediata²⁴¹ debe ponerse en acción, sirviendo de puente a las dos ya mencionadas y permitiendo que el recuerdo pueda ser actualizado en un mixto de memoria y percepción que inscribe el pasado en estado puro en la acción presente. Se genera de esta manera la *image-souvenir*²⁴², una re-presentación - parcial y limitada - del pasado en el presente, única manera en que la psiquis puede traer un recuerdo hasta el momento actual. Reconocemos en este planteamiento la esencia de los temas que se despliegan en las novelas memorialistas de Felisberto.

Esas limitaciones se invocan en textos como "Las dos historias", donde leemos: "[...] Al pensar en los hechos pasados se daba cuenta de que se le deformaba el recuerdo, y él [...] pretendía narrarlos con toda exactitud, pero bien pronto advirtió que era imposible²⁴³". Este

²⁴⁰ ECP, p. 230.

²⁴¹ Frédéric Worms, op. cit., p. 43. "Elle est la synthèse qui définit le présent épais de la durée, et qui fait communiquer les deux premières mémoires, en inscrivant le passé pur dans l'action présente (via ce mixte qu'est l'image-souvenir, c'est-à-dire, la représentation du passé), et aussi les mécanismes du corps, purement instantanés en droit, dans une conscience et une histoire individuelle."

²⁴² Henri Bergson, *Matière et mémoire*, op. cit., p. 84. "Dès qu'il devient image, le passé quitte l'état de souvenir pur et se confond avec une certaine partie de mon présent. Le souvenir actualisé en image diffère donc profondément de ce souvenir pur."

²⁴³ Felisberto Hernández, op. cit., p. 359.

pasaje discurre sobre la imposibilidad de recordar lo vivido tal cual ocurrió, en consonancia total con las teorizaciones bergsonianas.

Bergson diferencia las diversas maneras en que los recuerdos se originan, y además de aquella desatada por un objeto o situación presente que convoca la vivencia pasada por su sola presencia, estudia otra manera de recordar, efecto de la búsqueda deliberada del recuerdo. Este acto, sin embargo, requiere realizar un esfuerzo para apartarse del plano del presente, retirando del mismo la atención – que se enfoca naturalmente en él - para dirigirla voluntariamente hacia el plano interno:

Si notre passé nous demeure presque tout entier caché parce qu'il est inhibé par les nécessités de l'action présente, il retrouvera la force de franchir le seuil de la conscience dans tous les cas où nous nous désintéressons de l'action efficace pour nous replacer, en quelque sorte, dans la vie du rêve²⁴⁴.

Siendo la ensoñación lo contrario a la acción y no solo el estado de sueño que vivimos al dormir²⁴⁵. Ya retirada del plano del presente, la atención se activa para localizar el recuerdo que busca:

Le travail de localisation [du souvenir] consiste en réalité dans un effort croissant d'expansion, par lequel la mémoire, toujours présente toute entière à elle-même, étend ses souvenirs sur une surface de plus en plus large et finit pour distinguer ainsi, dans un amas jusque-là confus, le souvenir qui ne retrouvait pas sa place.²⁴⁶

En los textos memorialistas de Felisberto, justamente ese estado en el que el espíritu se aparta de la actividad presente para recordar constituye un componente esencial de los relatos, sin el cual los mismos no podrían desarrollarse.

²⁴⁴ Henri Bergson, *Matière et mémoire*, op. cit., p. 92.

²⁴⁵ *Ibid.* Esta perspectiva se desarrolla en la p. 92.

²⁴⁶ *Ibid.*, p. 101-102.

Algunas noches - muchos años después - tuve el capricho de querer recordar exactamente, dónde y cómo estaba colocado [Colling], cómo lo vi por primera vez y qué me dijo al principio. Entonces, trataba de imaginármelo en un lugar determinado de aquella sala, para ver si coincidía con el lugar real que hubiera ocupado por primera vez, para ver si el recuerdo se me aclaraba [...]²⁴⁷.

Específicamente, en "El caballo perdido" el narrador habla de la naturaleza de ese acto de distanciamiento de la actividad presente que se lleva a cabo con la finalidad de recordar, y la expresa puntualmente al decir que "El alma se acomoda para recordar, como se acomoda el cuerpo en una banqueta de cine²⁴⁸".

Volviendo a la memoria acumulada de todo lo vivido y de qué modo se vuelve parcialmente accesible a la consciencia, el modelo que Bergson ideó para representar los fenómenos mnemónicos toma la forma de un cono invertido, alojado en la *durée*, cuyo vértice constituye el único punto de contacto con un plano sobre el cual se desliza perpetuamente, y que representa el presente. Ese vértice constituye el punto en el que la atención se concentra completamente. Del lado opuesto, la base constituye el plano de la ensoñación, en el cual la atención está completamente distendida.

A medida que ascendemos hacia la base, vamos pasando por infinitos planos paralelos al del presente, que representan diferentes niveles de profundización de los recuerdos o de distensión de la concentración o atención. Cuanto más subimos, alejándonos del plano del presente utilitario, más se ensancha el recuerdo, más detalles aparecen sucesivamente del mismo recuerdo, más conexiones con otros se manifiestan, hasta llegar a la capa más alta, en

²⁴⁷ CC, p. 183.

²⁴⁸ ECP, p. 224.

la cual toda experiencia está impresa tal como fue vivida, pero al mismo tiempo, cada vivencia está conectada con todas las demás²⁴⁹.

Bergson precisa que cuando recordamos se llevan a cabo dos movimientos simultáneos a fin de localizar el recuerdo que se está evocando. El primero, de traslación, en el cual la memoria íntegra se contrae²⁵⁰, ubicándose en la capa más adaptada a la necesidad que convoca la aparición del recuerdo en ese momento presente, y que establece que el mismo incluya mayor o menor grado de detalle. Pero la memoria debe presentarle a la percepción su lado más apropiado a fin de que el recuerdo pueda actualizarse en el presente, y para ello realiza al mismo tiempo un segundo movimiento: una suerte de rotación sobre sí misma²⁵¹. De esa manera, se genera una representación parcial que permitirá actualizar ese recuerdo preciso al nivel de detalle adecuado a la circunstancia que la convoca. Para ello, la memoria inmediata, aquella que pone en contacto la "memoria pura" (inaccesible como tal) y la "*mémoire habitude*" (que utiliza los automatismos físicos), inscribe el pasado en el presente, generando la *image-souvenir*, única forma de recuerdo que puede remontar a la consciencia.

Es ésa la forma del recuerdo que, parcial, incompleta y sobre todo, pertinente a la situación presente, se vuelve perceptible a la consciencia, quedando el recuerdo perfecto inaccesible, alojado en las profundidades de esa *durée* que somos todo el tiempo pero que permanece velada a la vida consciente gracias al filtrado permanente de nuestro sistema nervioso, que retiene nuestra atención en las necesidades del presente²⁵².

²⁴⁹ Henri Bergson, *Matière et mémoire*, op. cit., p. 96-100.

²⁵⁰ A ese grado de contracción hace referencia Bergson en otros pasajes al hablar del grado de *tensión* de la memoria.

²⁵¹ Henri Bergson, *Matière et mémoire*, op. cit., p. 100. "La mémoire intégrale répond à l'appel d'un état présent par deux mouvements simultanés, l'un de translation, par lequel elle se porte tout entière au-devant de l'expérience et se contracte ainsi plus ou moins, sans se diviser, en vue de l'action, l'autre de rotation sur elle-même, par lequel elle s'oriente vers la situation du moment pour lui présenter la face la plus utile."

²⁵² Henri Bergson, *L'énergie spirituelle, Essais et conférences*, 132a ed., París, Puf, 1967, p. 35. "Et je crois par

Este primer análisis de las diferentes formas de memoria que distingue Bergson en su teoría ya nos muestra una afinidad con el trabajo que para describir los procesos mnemónicos y perceptivos realiza Hernández en sus textos. A continuación nos ocuparemos de ver de qué manera estos mecanismos están presentes en sus relatos memorialistas.

3.4. El rastro bergsoniano en las novelas cortas de Felisberto

En los dos relatos de Hernández que consideramos, el tratamiento general de los procesos mnemónicos y cognitivos es coincidente. Las historias son contadas a través del ojo omnipresente de la psiquis, que se pone en relieve en todo momento: a veces, mientras rastrea las circunstancias o los recuerdos que le interesan; otras, cuando la vemos empeñada en descifrar su propio funcionamiento. Si debemos atenernos a lo más importante de estos textos, habría que afirmar que la verdadera protagonista de sus narraciones es ella, y que es su propio misterio el que se expone página tras página, declinándose en ejemplos tomados de la infancia del narrador y de su presente de adulto contemplativo.

Una primera y fundamental afinidad entre el modelo bergsoniano y estas dos narraciones de Felisberto se percibe ya en el constante despliegue que se aprecia en las mismas de un trabajo voluntario de rememoración (la búsqueda deliberada del recuerdo de la que habla Bergson) y en la irrupción de recuerdos involuntarios, que entran en pugna y relación con ésta. A medida que los recuerdos convocados voluntariamente salen a la luz, la memoria intercala otros, sin que el motivo de su aparición sea claro a primera vista. No obstante,

conséquent aussi que notre passé tout entier est là, subconscient - je veux dire présent à nous de telle manière que notre conscience, pour en avoir la révélation, n'ait pas besoin de sortir d'elle-même ni de rien s'adjoindre d'étranger : elle n'a, pour apercevoir distinctement tout ce qu'elle renferme ou plutôt tout ce qu'elle est, qu'à écarter un obstacle, à soulever un voile. [...] C'est le cerveau qui nous rend le service de maintenir notre attention fixée sur la vie."

terminamos por comprender que esos otros recuerdos convergen, aunque de manera parcial o aparentemente insignificante, con el tiempo y circunstancias de los que se intenta recordar.

Puntualmente, todo el tratamiento textual que realiza el narrador al comienzo de CC, al referir la intromisión de recuerdos inesperados que sufre su pensamiento, se puede poner en paralelo con la teoría bergsoniana de la memoria. Lo mismo podemos decir de ECP, que desarrolla el conflicto con mayor profundidad, pero siguiendo los mismos cauces.

No sé bien por qué quieren entrar en la historia de Colling, ciertos recuerdos. No parece que tuvieran mucho que ver con él. La relación que tuvo esa época de mi niñez y la familia por quien conocí a Colling, no son tan importantes en este asunto como para justificar su intervención. La lógica de la ilación sería muy débil. Por algo que yo no comprendo, esos recuerdos acuden a este relato. Y como insisten, he preferido atenderlos²⁵³.

He aquí el comienzo de nuestro relato, que toma como punto de partida el acto preciso por el que la consciencia se aparta de sus circunstancias presentes para buscar deliberadamente el recuerdo de los momentos de su infancia compartidos con su maestro de piano. La historia de Colling, que apenas sí se menciona, constituye el terreno de un forcejeo, de una interacción entre el narrador que quiere contar la historia de su maestro, y una serie de recuerdos que desean entrar en ella, insistiendo en hacerlo hasta que el narrador les da el gusto y los incluye.

"Los recuerdos vienen, pero no se quedan quietos" dice el narrador de CC²⁵⁴. "Algunos parece que protestaran de la selección que de ellos pretende hacer la inteligencia. Y entonces reaparecen sorpresivamente [...]". Este tire y afloje que se da entre la inteligencia y

²⁵³ CC, p. 169.

²⁵⁴ CC, p. 169.

los recuerdos que se presentan inesperadamente tiene lugar en la psiquis del narrador, en el tiempo presente de la escritura.

A medida que avanza el texto, se aprecia que esta dinámica establecida entre la inteligencia del narrador y los recuerdos que "acuden al relato" no es tangencial, ya que constituye la materia de sus primeras cinco páginas, en un relato que cuenta con apenas treinta y nueve. Dado el espacio que ocupa y su posición privilegiada al inicio mismo de la narración, deducimos la importancia que el autor le ha conferido, haciendo que la veamos como materia esencial y no accesorio en estos textos.

Los recuerdos que irrumpen, a su vez, se van vinculando de acuerdo a asociaciones que les son propias - aunque no evidentes - constituyendo grupos o cadenas. Este punto nos remite nuevamente al modelo bergsoniano y su teoría acerca de la actualización de los recuerdos. Al explicar el funcionamiento del mecanismo mnemónico, Bergson dice:

Les souvenirs personnels, exactement localisés, et dont la série dessinerait le cours de notre existence passée, constituant, réunis, la dernière et la plus large enveloppe de notre mémoire. Essentiellement fugitifs, ils ne se matérialisent que par hasard, soit qu'une détermination accidentellement précise de notre attitude corporelle les attire, soit que l'indétermination même de cette attitude laisse le champ libre au caprice de leur manifestation²⁵⁵.

Los recuerdos son "esencialmente fugitivos" y se materializan por un azar, por una postura accidentalmente precisa, nos dice Bergson: sin proponérselo, asumimos una actitud física o una disposición de ánimo que coincide con el ámbito de esos recuerdos. Así, los convocamos sin darnos ni siquiera cuenta²⁵⁶. De la misma manera, cuando la psiquis parte

²⁵⁵ Henri Bergson, *Matière et mémoire*, op. cit., p. 64.

²⁵⁶ En este ejemplo, Bergson habla del recuerdo convocado por la percepción, aunque un proceso análogo se aplica a la situación en la que la búsqueda es voluntaria, como es el caso que nos ocupa.

voluntariamente en busca de un recuerdo, moviliza el agregado mnemónico que Bergson describe mediante la imagen del cono invertido, y sus movimientos activan no solo el recuerdo puntual que se persigue, sino también otros, imbricados con el que interesa localizar.

Este proceso parece describirse en CC, donde la rememoración de los tiempos de infancia activa zonas de la memoria que van despertando los recuerdos involuntarios de los que habla el narrador, ya que al llamar un recuerdo específico, la rememoración también convoca, sin proponérselo, las circunstancias ligadas a esa vivencia, aunque para nuestra consciencia no tengan razón de presentarse. El mecanismo de búsqueda del recuerdo descrito por la teoría bergsoniana parece estar en plena actividad.

Pero Bergson establece claramente que la *durée* existe en un *continuum* y está hecha de heterogeneidad pura: no está constituida por hechos individualizados sino por eventos que se interpenetran, que no pueden separarse. Comprendemos con ello la obviedad de que al buscar un recuerdo en particular, otros - de los cuales la consciencia no comprende a primera vista la vinculación - se presenten. Subrayemos además que, como dice el narrador, esa presencia es insistente: y es que esos visitantes imprevistos no están allí por azar, sino por necesidad.

El mecanismo de búsqueda en el cuerpo mnemónico conlleva entonces una dinámica de contrapunto entre la voluntad que se esfuerza en el ejercicio de reenfocarse continuamente en el recuerdo que busca²⁵⁷, a fin de alcanzar el grado de detalle que desea del mismo, y los mecanismos de asociación, que expanden sin cesar la visión de la consciencia hacia todos los elementos indisolublemente entretejidos con ese recuerdo.

²⁵⁷ Henri Bergson, *Matière et mémoire*, op. cit., p. 81. A este proceso hace referencia Bergson cuando dice que al recordar, primero nos instalamos en el pasado en general y luego en una cierta región del pasado, en un trabajo de reconocimiento semejante a la puesta a foco de una cámara fotográfica.

Pero si el delicado mecanismo de roto-traslación del que habla Bergson se pone en funcionamiento cada vez que movilizamos la memoria, sus evoluciones restan completamente ajenas a la mirada de la consciencia, ya que la *durée* y sus operaciones están más allá de su alcance, situándose en un tipo de inconsciente que no tiene existencia psicológica, sino ontológica.

Celui-ci (l'inconscient ontologique) correspond au souvenir pur, virtuel, impassible, inactif, en soi. Celui-là (l'inconscient psychologique) représente le mouvement du souvenir en train de s'actualiser : alors, tels les possibles leibniziens, les souvenirs tendent à s'incarner, font pression pour être reçus – si bien qu'il faut tout un refoulement issu du présent, et de "l'attention à la vie" pour repousser ceux qui sont inutiles ou dangereux²⁵⁸.

Bergson introduce entonces la condición necesaria para que la actualización de la memoria no se convierta en una invasión incontrolable del presente por parte de lo pasado, perjudicando al individuo al dejarlo a la merced de una cadena de asociaciones infinitas e inútiles. Esa condición se materializa en la capacidad de oponer una barrera infranqueable a los recuerdos inútiles que se presentan al umbral de la consciencia. Se trata entonces de encontrar un equilibrio entre la actitud de abandonarse totalmente a los recuerdos y la de cerrarse completamente a ellos, y que resulta posible gracias a "l'heureuse disposition d'une mémoire assez docile pour suivre avec précision les contours de la situation présente, mais assez énergique pour résister à tout autre appel²⁵⁹".

La voluntad de la consciencia debe ser entonces suficientemente firme como para ponerse en contacto con los recuerdos, pero pudiendo controlar el flujo de las asociaciones sin

²⁵⁸ Gilles Deleuze, *Le bergsonisme*, 4º ed., París, Puf (Collection Quadrige), 2011, p. 69.

²⁵⁹ Henri Bergson, *Matière et mémoire*, op. cit., p. 91.

fin que éstos proponen, resistiendo a cualquier otra solicitud de la atención que no la encamine hacia la dirección que se ha fijado.

3.4.1. Mecanismos de búsqueda y actualización del recuerdo

En este proceso descrito por la teoría bergsoniana encontramos entonces las dos fuerzas fundamentales que actúan en la dinámica que describe el narrador en esas primeras páginas de CC: descripción minuciosa de la ardua tarea de la consciencia que al rememorar interactúa con el cuerpo íntegro de la memoria, debiendo mantener, tal como estipula Bergson, el control de la dinámica sin por ello detenerla. Un proceso delicado.

En efecto, en el principio de la historia, el narrador quiere escribir sobre Clemente Colling: es decir que la psiquis moviliza el proceso de rememoración voluntariamente para dirigirlo a esos recuerdos precisos. Entonces, como vimos, aparece de improviso una serie de insistentes recuerdos involuntarios. Este constituye, desde el comienzo, el planteo de la dinámica entre la búsqueda dirigida por la consciencia y los recuerdos movilizados por esa búsqueda, removidos del mismo modo que el lodo del fondo de un cauce se levanta en el agua calma cuando nos desplazamos por él.

Cuando el narrador acepta incluir esos recuerdos insistentes en su historia se inicia una primera cadena de recuerdos asociados unos a otros. A partir del recuerdo de un tranvía que pasaba por el barrio de infancia del narrador, otros - de marcada sensorialidad - se van encadenando en una serie que no parece converger en un evento preciso sino flotar en torno a la época convocada: la memoria, al dirigirse al recuerdo en el nivel de detalle que busca, despierta otros recuerdos que le están asociados.

Los tranvías que van por la calle Suárez - y que tan pronto los veo yendo sentado en sus asientos de paja como mirándolos desde la vereda - son rojos y blancos, con un blanco amarillento. Hace poco volví a pasar por aquellos lugares. Antes de llegar a la curva [...] vi brillar al sol, como antes, los rieles²⁶⁰.

Esta primera imagen que se presenta no nos revela en nada al maestro de piano (motivo esencial de la rememoración del narrador), y al principio no sabemos muy bien por qué está allí. Luego constataremos su pertinencia, ya que está relacionada, tal como anuncia el incipit, con las circunstancias por las cuales el maestro entra en la vida del narrador: en efecto, la esquina desde la cual recuerda el tranvía pertenece a la casa de tres mujeres gracias a quienes conoció al maestro²⁶¹.

Los primeros recuerdos que emergen de la memoria son, como dijimos, fuertemente sensoriales; imágenes tanto visuales como auditivas, pantallazos de memoria que abren zonas más amplias, permitiendo el afloramiento de recuerdos menos parcelarios que se despliegan a partir del rastreo del trayecto del tranvía. Nos encontramos en la primera parte del proceso de actualización descrito por Bergson. Luego de que la psiquis se instala en el pasado, los recuerdos movilizados intentan aflorar a la consciencia, encadenándose, tal como lo evidencia el mismo narrador al referir:

[Los rieles] hacen chillar las ruedas con un ruido ensordecedor. - Pero en el recuerdo, ese ruido es disminuido, agradable, y a su vez llama a otros recuerdos. También va junto con la curva, un cerco; y ese cerco da vuelta alrededor de una glorieta cubierta de enredaderas de glicinas.²⁶²

²⁶⁰ CC, p. 169.

²⁶¹ CC, p 169 y 181.

²⁶² CC, p. 169.

A su vez, el recuerdo de las mansiones construidas en las quintas que abundaban en esa zona ("En Suárez casi no había otra cosa"²⁶³) y de cómo los cambios producidos en "los tiempos modernos" las habían afeado, sugiere otras casas semejantes vistas en el cine: "La mansión que había en el fondo, tan parecida a las que veía los domingos, cuando iba al Biógrafo Olivos [...]". En una nueva asociación, entonces, la psiquis del narrador pasa a ocuparse del mencionado cine, " que era el que quedaba más cerca - y en la época de la pubertad, y cuando ese estilo de casas era joven; [...] desde su entrada se desparramaba y se abría como cola de novia una gran escalinata...". Todavía el narrador seguirá la ilación de esta sucesión de imágenes unidas por asociaciones (e intercalando sus reflexiones) un buen rato antes de detenerla y reencauzar su rumbo hacia el trayecto del tranvía, que es lo que en ese momento desea recordar, declarando para ello: "Pero volvamos al trayecto del 42"²⁶⁴.

Así, el proceso progresa de esos primeros pantallazos de imágenes sensoriales a zonas más amplias y detalladas del recuerdo de esa época - las chacras del barrio de la niñez del narrador y su pequeño universo. Pero cuando su atención comienza a acomodarse en esos recuerdos, a instalarse demasiado en ese mundo, se recentra para persistir en su búsqueda original.

Este proceso se repite, permitiendo que las zonas del recuerdo se vayan ampliando y precisando gradualmente: surgida del primer redireccionamiento que acabamos de señalar, una segunda cadena de recuerdos será nuevamente detenida por el narrador al expresar: "Pero ahora, en este momento, no quiero engolfarme en esas reflexiones: quiero seguir en el 42". La dinámica se repetirá cinco veces²⁶⁵ antes de que la psiquis encuentre una cierta estabilidad y

²⁶³ CC, p. 170.

²⁶⁴ CC, p. 170.

²⁶⁵ Una tercera cadena es truncada por otro redireccionamiento que lleva a cabo el narrador: "[...] Ahora recuerdo

pueda bajar un poco la guardia frente a la fuerza que ejercen los recuerdos involuntarios buscando pasearlo por esa época de manera más bien deambulatoria. Entretanto, y gracias a esa dinámica, el narrador ha llegado al ámbito preciso que corresponde al inicio de los recuerdos buscados; instalado en el tiempo del comienzo de su relación con el maestro, y en las circunstancias que rodearon ese encuentro (su relación con las tres mujeres por medio de las cuales lo conoció) va llegando al momento de la presentación: "Nos quedamos en aquella amable casa hasta el otro día por la tarde, después de haber cumplido el motivo de nuestra estadía: la presentación de Clemente Colling²⁶⁶".

El proceso en acción ya se perfila más claramente: tal como detalla la teoría bergsoniana, en un primer momento el narrador se aparta de la vida presente y sus ocupaciones para dirigir su voluntad a recordar la historia de su maestro, pero comienzan a emerger recuerdos inesperados. Aparece entonces en acción el mecanismo regulador del cual habla Bergson: la voluntad de la psiquis, que debe mantener el rumbo de la rememoración - sin lo cual se pondría a deambular sin fin - pero que al mismo tiempo debe permitir el paso de los que la ayudan en su empresa. Para ello, opone una barrera a los recuerdos que no son pertinentes y redirecciona el rumbo de la rememoración hacia su objetivo cada vez que se aparta del mismo, repitiendo la dinámica hasta que finalmente el lugar exacto en que se aloja el encuentro con el maestro aparece visible a la consciencia (en la narración, esto ocurre en la página undécima). A partir de allí, la historia de Colling comienza a desarrollarse de manera más lineal.

un lugar por donde pasa el 42 a toda máquina" (CC, p. 171). Más adelante una nueva cadena se interrumpe cuando el narrador vuelve a dirigir su atención a la esquina en la que doblaba el tranvía, para hablar de la casa habitada por las tres mujeres que ya mencionamos "Si volvemos de donde era mi casa que quedaba en la calle Gil y caminamos en dirección a Suárez [...]" y la narración vuelve a encauzarse (CC, p. 172).

²⁶⁶ CC, p. 157.

Los recuerdos involuntarios, entonces, pertenecen al área de la memoria que contiene el recuerdo buscado, ayudando a localizarlo. Pero actúan también como una fuerza centrífuga que se escapa del centro de interés de la psiquis para moverse por las circunstancias asociadas indisolublemente con el recuerdo buscado. La voluntad del narrador funciona como una fuerza opuesta, centrípeta, que concentra la atención en el mantenimiento del objetivo de la búsqueda, restringiendo la amplitud de los detalles que se recuerdan, tal como estipula la teoría bergsoniana. De la descripción detallada de la dinámica entre ambas nace, finalmente, el relato de esas primeras páginas.

Otro tanto ocurre en el comienzo de ECP, en un desarrollo análogo del trabajo de memoria. Lo que se refiere por lo tanto en esas primeras páginas de los relatos es la evolución misma del proceso de rememoración, que coincide en lo esencial con el modelo bergsoniano. Plasmado entonces en la misma estructura de los textos, no solo está presente en ellos, sino que les da forma.

3.4.2. Los mecanismos de asociación

Vamos a detenernos a considerar la manera en que la mente concibe los lazos entre los diferentes recuerdos que coexisten y se referencian a partir de una vivencia dada.

Los mecanismos de asociación constituyen, como ya dijimos, un proceso que atraviesa íntegramente la vida psíquica, volviéndose omnipresentes y constituyendo una ley fundamental que guía la experiencia vital en todo momento. Así, los encontramos activos en la rememoración pero también en el conocimiento de lo nuevo, ya que la psiquis, constituida por la memoria acumulada, actúa como una totalidad permanentemente, y a cada hecho nuevo que

experimenta lo pone en relación con la integralidad de su pasado para tratar de captar la realidad presente mediante lo que ya conoce.

Bergson establece bien los dos mecanismos fundamentales que rigen la asociación de ideas (cosa bastante estudiada, no sólo en su modelo) y la manera en que permiten que los recuerdos que se consideran pertinentes crucen el umbral de la consciencia para hacerse presentes²⁶⁷. En efecto, la teoría bergsoniana parece dar la clave que explica el comportamiento errático de los recuerdos en CC, al establecer que aunque éstos irruman en un orden aparentemente caprichoso, existe un motivo para que se constituya esa secuencia en particular, ya que de la misma manera que en el espacio los objetos se disponen por contigüidad, los recuerdos lo hacen en un orden "rigurosamente determinado que les otorga la apariencia de una cadena²⁶⁸", de acuerdo a las leyes de asociación.

En la asociación por contigüidad, como hemos mencionado, cuando dos eventos son vividos simultáneamente, en presencia de uno la mente recordará el otro: efectivamente, en el relato sobre Clemente Colling, el narrador recuerda una larguísima vereda; inmediatamente después aflora el recuerdo de una botella de vino que se le había caído en esa misma vereda, cuando era niño:

Ahora recuerdo un lugar por el cual pasa el 42 a toda velocidad. Es cuando cruza la calle Gil. Una de sus larguísimas veredas me da en los ojos un cimbronazo giratorio. En esa misma vereda, cuando yo tenía unos ocho años, se me cayó una botella de vino [...]²⁶⁹.

²⁶⁷ Henri Bergson, *Matière et mémoire*, op. cit. El tema se trata en detalle en las p. 90 -101.

²⁶⁸ *Ibidem*, p. 87. "Mes souvenirs se présentent dans un ordre apparemment capricieux [...] Mais, en y regardant de près, on verrait que nos souvenirs forment une chaîne du même genre [que les objets], et que notre caractère, toujours présent à toutes nos décisions, est bien la synthèse actuelle de tous nos états passés".

²⁶⁹ CC, p. 171.

El segundo caso en que la asociación se da sistemáticamente ocurre cuando la psiquis, expuesta a algo nuevo, reconoce en ello un hecho o característica ya conocidos²⁷⁰. Hablando del atuendo de las tres mujeres cuyo recuerdo ocupa las primeras páginas de CC, el narrador comenta que visten,

Desde el ala del sombrero hasta el cuello, y a manera de mosquitero, un tul muy estirado [...]. Una vez, cuando niño, me puse uno de esos escaparates con mosquitero y todo y al caminar recordaba un viaje hecho en cupé desde el cual y a través de las cortinillas podía mirar sin ser visto²⁷¹.

El tul del sombrero, que le recuerda a un mosquitero, produce en el narrador la sensación de poder mirar sin ser visto. Inmediatamente recuerda otra situación en la cual había sentido esa misma impresión: mirando a través de las cortinillas de la cupé que menciona. La asociación es convocada entonces por esa semejanza.

Los ejemplos de estos rastreos minuciosos de las asociaciones que se manifiestan en el proceso de rememoración son abundantes en la obra felisbertiana en general, pero se multiplican acusadamente en sus textos memorialistas, generando pasajes en los cuales se entrecruzan, referencian y acumulan. Es el caso en el comienzo de ECP²⁷², cuando hablando del retrato de un hombre que el narrador contempla en el salón de su maestra de piano, nos cuenta:

²⁷⁰ Henri Bergson, *Matière et mémoire*, op. cit., p. 38 ; 42. Bergson establece claramente que "la mémoire, pratiquement inséparable de la perception, intercale le passé dans le présent", explicando: "Si l'on pose la mémoire, c'est-à-dire une survivance des images passées, ces images se mêleront constamment à notre perception du présent et pourront même s'y substituer. Car elles ne se conservent que pour se rendre utiles : à tout instant elles complètent l'expérience présente en l'enrichissant de l'expérience acquise".

²⁷¹ CC, p. 173.

²⁷² ECP, p. 212.

Había sacado rápidamente la mirada de los ojos de él y la había colocado rígidamente en sus bigotes. Después del engorde negro que tenía encima de la boca salían para los costados en línea recta y seguían así un buen trecho. Entonces pensé en los dedos de mi abuela: eran gordos, rechonchos – una vez se pinchó y le salió un chorro de sangre hasta el techo – y aquellos bigotes parecían haber sido retorcidos por ella. (Ella se pasaba mucho rato retorciendo con sus dedos transpirados el hilo negro para que pasara la aguja; y como veía poco y para ver mejor echaba la cabeza hacia atrás y separaba demasiado el hilo y la aguja de los ojos, aquello no terminaba nunca). Aquel hombre también, debió haberse pasado mucho rato retorciéndose el bigote; y mientras hacía eso y miraba fijo, quién sabe qué clase de ideas tendría.

Esta sucesión de múltiples asociaciones imbricadas es convocada por la semejanza entre la forma de los gruesos bigotes del hombre retratado y la de los dedos de su abuela. Pero el recuerdo de sus dedos rechonchos convoca a su vez el de un memorable pinchazo que liberó un chorro de sangre descomunal, introduciendo en la consciencia del narrador las actividades de costura que realizaba la abuela. Y el párrafo se cierra adicionando ambas referencias: la forma del bigote (grueso y retorcido) y el gesto repetitivo de la abuela, cuando cosía, al relacionar la manera en que los bigotes del personaje del retrato están arreglados con el modo en que la mujer retorció la hebra de hilo de coser. Se explicita entonces el nudo de la asociación, dado por el gesto de retorcer. A partir de allí, la consciencia vuelve al problema que la ocupa: los pensamientos misteriosos que podían haber cruzado por la mente del hombre del retrato mientras se atusaba así el bigote.

Las asociaciones que se entrecruzan en este pasaje, como se puede apreciar, son numerosas, pero cada vez son convocadas por uno de los dos criterios que ya hemos señalado: o bien por una semejanza (como es el caso del grosor de los dedos de la abuela y del bigote del caballero retratado) o bien por contigüidad (al pensar en los dedos rechonchos de la abuela, el

recuerdo de algo que les ocurrió se presenta también, como es el caso del chorro de sangre que le salió una vez al pincharse).

Ahora bien: estos mecanismos de asociación constituyen una herramienta fundamental de la inteligencia a la hora de evaluar las características de lo nuevo que está experimentando. Bergson puntualiza que cuando en el presente estamos frente a un evento dado, la memoria guía la percepción, orientando la interpretación de lo nuevo mediante el recuerdo de lo que ya conoce, en una dinámica entre el yo - que se lanza continuamente hacia el futuro - y la memoria de lo vivido - que utiliza el conocimiento ganado por la experiencia en la anticipación de situaciones problemáticas, ya que el rol principal de la consciencia es el de preservar la vida.

Debido a esa urgencia, el recuerdo que irrumpe en el presente lo hace sin transición alguna entre el momento en que ocurrió y el actual. A diferencia de lo que ocurre cuando pasamos de un lugar a otro en el mundo de la materia, en la irrupción de un recuerdo no hay estados intermedios, lo que hace decir a Bergson que "[Les] souvenirs se présentent dans un ordre apparemment capricieux²⁷³". Esa presencia que nos parece caprichosa - como ocurre con los recuerdos que irrumpen insistentemente desde el *incipit* de CC - responde en efecto a una necesidad:

Il est utile [à la conscience], pour éclairer [une] action, de sauter par-dessus l'intervalle de temps qui sépare la situation actuelle d'une situation antérieure analogue ; et comme elle s'y transporte ainsi d'un seul bond, toute la partie intermédiaire du passé échappe à ses prises. Les mêmes raisons qui font que nos perceptions se disposent en continuité rigoureuse dans l'espace font donc que nos souvenirs s'éclairent d'une manière discontinue dans le temps.²⁷⁴

²⁷³ Henri Bergson, *Matière et mémoire*, op. cit., p. 87.

²⁷⁴ *Ibid.*, p. 88.

Es importante precisar, sin embargo, que Bergson señala categóricamente que en la práctica la memoria es inseparable de la percepción²⁷⁵, intercalando el pasado en el presente, siendo en efecto, "la mémoire ce qui communique surtout à la perception son caractère subjectif²⁷⁶". En definitiva, "ces deux actes, perception et souvenir, se pénètrent donc toujours²⁷⁷". Este proceso en el cual la percepción y la memoria se interpenetran también se presenta en las *nouvelles* de Hernández:

En el instante de llegar a la casa de Celina tenía los ojos llenos de todo lo que habían juntado por la calle. Al entrar en la casa y echarles encima de golpe las cosas blancas y negras que allí había, parecía que todo lo que los ojos traían se apagaría. Pero cuando me sentaba a descansar [...] me volvían a los ojos las cosas de la calle y tenía que pasar un rato hasta que ellas se acostaran en el olvido.

Lo que nunca se dormía del todo, era una cierta idea de magnolias. Aunque los árboles donde ellas vivían hubieran quedado en el camino, ellas estaban cerca, escondidas detrás de los ojos. Y yo de pronto sentía que un caprichoso aire que venía del pensamiento las había empujado, las había hecho presentes de alguna manera y ahora las esparcía entre los muebles de la sala y quedaban confundidas con ellos.

Por eso más adelante - y a pesar de los instantes angustiosos que pasé en aquella sala - nunca dejé de mirar los muebles y las cosas blancas y negras con algún resplandor de magnolias²⁷⁸.

Apreciamos en este pasaje la coincidencia de la escritura de Felisberto con el bergsonismo en el tratamiento de un motivo recurrente en su narración: ya sea en la comprensión del presente mediante la guía persistente de la memoria de lo vivido, o en la irrupción de recuerdos involuntarios cuando la psiquis intenta remontar el curso de la

²⁷⁵ Henri Bergson, *Matière et mémoire*, op. cit., p. 42. "La mémoire, pratiquement inséparable de la perception, intercale le passé dans le présent ". Bergson afirma que el reconocimiento no sigue a la percepción, sino que al revés, es el reconocimiento el que debe establecerse para que la percepción misma se complete, en una nueva inversión de lo que la psicología corriente suele establecer.

²⁷⁶ *Ibid.*, p. 42.

²⁷⁷ *Ibid.*, p. 38.

²⁷⁸ ECP, p. 209.

experiencia para localizar en la memoria un hecho vivido, la descripción del narrador felisbertiano está en total armonía con los postulados de Bergson.

3.4.3. Importancia del equilibrio entre pasado y presente

La empresa de lanzarse a la rememoración es, sin embargo, una tarea delicada. ¿Cómo lograr el equilibrio? ¿Cómo hundirse en el pasado sin encallar, sin perder la conexión con el presente?

La teoría bergsoniana de la memoria establece que la *durée* constituye la materia misma de la vida psíquica, pero habita íntegramente en el pasado, en tanto que la inteligencia y la percepción actúan en el presente. La única manera entonces de rememorar consiste en conectar ambos planos: es por ello que la actualización de un recuerdo se lleva a cabo mediante una forma intermedia entre el recuerdo puro, tal como sobrevive en la *durée*, y la percepción; forma que Bergson denomina *image-souvenir*.

Lo fundamental al realizar esta operación de entrar en las "tierras de la memoria" consiste entonces en distender el foco de la atención lo suficiente como para dirigirla hacia el pasado, pero sin relajar tanto la voluntad como para que la psiquis pierda el dominio de su movimiento y se quede deambulando por los infinitos terrenos del ayer. Un yo demasiado contemplativo se acerca al estado de sueño, y en ese estado, la consciencia se vuelve impotente para actuar en el presente²⁷⁹. Precisamente, en la crisis que vive el narrador de ECP esa capacidad de control se ve desbordada y la consciencia se queda fluctuando en el pasado. El quiebre sobreviene porque el dinamismo de ida y vuelta entre pasado y presente se rompe:

²⁷⁹ Henri Bergson, *Matière et mémoire*, op. cit., p. 92-93 .

Ha ocurrido algo imprevisto y he tenido que interrumpir esta narración. Ya hace días que estoy detenido. No sólo no puedo escribir sino que tengo que hacer un gran esfuerzo para poder vivir en este tiempo de ahora, para poder vivir hacia adelante.²⁸⁰

La vida en el presente se le vuelve al narrador un gran esfuerzo... Hablando de lo que le había ocurrido mientras escribía sus recuerdos de Celina, agrega que “al final había perdido hasta el deseo de escribir. Y ésta es precisamente, la última amarra con el presente²⁸¹”. Esta declaración materializa en el texto la realidad de ese delicado equilibrio que le permitía ir en busca de sus vivencias pasadas sin por ello abandonar el presente, plano regido por la actividad, por la utilidad. En los relatos de Felisberto, ese equilibrio se logra por medio de la escritura: la acción de escribir es la amarra a la que se ata el narrador para desde allí lanzarse hacia el pasado y no quedarse atrapado en él. Es su "hilo de Ariadna". En efecto, el narrador afirma que “Hasta hace pocos días yo escribía y por eso estaba en el presente²⁸²”.

En relación con la teoría bergsoniana, nos parece ahora clara la razón por la que se produce este quiebre, puesto que el narrador se había ido hundiendo más y más en los recuerdos, profundizando en ellos cada vez más y, por lo tanto, alejándose cada vez más del plano de la acción.

[...] empecé a sentir cierta laxitud, un cierto placer tibio en seguir mirando, atendiendo el trabajo silencioso de aquellos secretos y me fui hundiendo en el placer sin preocuparme por desatar mis pensamientos. Fue entonces cuando se fueron soltando, lentamente, las últimas amarras que me sujetaban al presente²⁸³.

²⁸⁰ ECP, p. 222.

²⁸¹ *Ibid.*, p. 222.

²⁸² *Ibid.*, p. 222.

²⁸³ *Ibid.*, p. 222.

Cuanto más detallado es el recuerdo que se persigue, más se debe remontar en el cono mnemónico en el que se buscan esos recuerdos, encontrando en sus capas más distendidas mayor precisión en los detalles, pero exponiéndose también a quedar atrapado entre las incontables relaciones que los enlazan. En nuestro ejemplo, cuanto más la psiquis del narrador se despegaba del vértice - pura concentración - más detallado es el recuerdo. Pero como contrapartida, su voluntad es también cada vez más débil. Efectivamente, el narrador dice que:

Sin querer había empezado a vivir hacia atrás y llegó un momento en que ni siquiera podía vivir muchos acontecimientos de aquel tiempo, sino que me detuve en unos pocos²⁸⁴, tal vez en uno solo; y prefería pasar el día y la noche sentado o acostado.

Cuando el recuerdo se vuelve muy detallado, la concentración - dice Bergson - se relaja completamente. Y la voluntad pierde su eficacia, de allí la pérdida del deseo - expresión de vitalidad²⁸⁵ - y de orientación hacia el presente. Sin voluntad manifiesta, sin deseo, como en un estado de sueño, el narrador, instalado en sus "tierras de la memoria", suelta la amarra que lo liga con el presente: ha perdido completamente el deseo de escribir. Aunque refiere lo ocurrido justo antes de ese quiebre:

[...] tropecé con una pequeña idea que me hizo caer en un instante lleno de acontecimientos. Caí en un lugar que era como un centro de rara atracción y en el que me esperaban unos cuantos secretos embozados. Ellos asaltaron mis pensamientos, los ataron y desde ese momento estoy forcejeando²⁸⁶.

²⁸⁴ ECP, p. 222. Es interesante mencionar aquí que al hablar de las asociaciones que se establecen entre los recuerdos, Bergson señala la existencia de algunos recuerdos dominantes, "véritables points brillants autour desquels les autres forment une nébuleuse vague" (*Matière et mémoire*, p. 101). Por razones de espacio no podemos abordar este aspecto en el presente trabajo, pero esos recuerdos dominantes también parecen existir en los relatos largos de Hernández.

²⁸⁵ *Ibid.*, p. 222. De hecho, el narrador evita toda actividad, pasando el día inmóvil, "viviendo tranquilamente en una de las noches de aquellos tiempos" y andando "con pasos lentos de sonámbulo".

²⁸⁶ *Ibid.*, p. 222.

Como habíamos comentado al hablar de la tensión que se establece en la psiquis entre las fuerzas que la atraen hacia el pasado y las que naturalmente la impelen a actuar en el presente, el riesgo de una pérdida del equilibrio de ese juego es permanente y se pone de manifiesto en este pasaje: ya muy alejado del plano de la acción (puesto que en un solo instante hay una multitud de acontecimientos), el narrador no puede vencer la fuerza de ese "centro de rara atracción" con el que se cruza y que, como un vórtice, lo mantiene en su poder.

La fuerza de esos secretos y del vórtice en sí es tan grande, y ejerce tanto dominio sobre su psiquis, ya muy alejada del presente y por consiguiente con escasa voluntad, que esta pierde completamente su autonomía.

Luego de estar inmovilizado mucho tiempo, el narrador se dice que "Si me quedo mucho tiempo recordando esos instantes del pasado, nunca más podré salir de ellos y me volveré loco [...]. Tengo que remar con todas mis fuerzas hacia el presente²⁸⁷".

El quiebre es revelador: el narrador escribe para mantenerse en el mundo. Por lo tanto, cuando su psiquis se ve detenida en el pasado, el pacto de escritura se rompe, y ya no hay más acción presente que garantice la sanidad mental: el riesgo de enfocarse desmedidamente en una introspección profunda en el vasto cuerpo de la memoria y, con ello, en el pasado, es nada más y nada menos que la locura.

Hay sin embargo una pregunta que surge inevitablemente ante la lectura de estos relatos felisbertianos: ¿Por qué este trabajo intenso, omnipresente y esforzado por recordar? ¿Por qué embarcarse en un viaje contra corriente, asumiendo con ello el riesgo brutal de perder la cordura?

²⁸⁷ ECP, p. 222.

La respuesta parece encontrarse en CC. A la mitad de la historia, irrumpe el narrador adulto, que en su tiempo presente en el cual escribe, reflexiona sobre sus recuerdos, diciendo que “El esfuerzo que haga por tomar los recuerdos y lanzarlos al futuro, será como algo que me mantenga en el aire mientras la muerte pasa por la tierra²⁸⁸”.

La escritura, por lo tanto, le es esencial para seguir vivo, para atarse a un hilo vital, a una continuidad que lo “mantenga en el aire” mientras la muerte pasa y se lleva a otros, dejándolo a él con vida. Más que una vía de autoconocimiento o un mecanismo simplemente regulador, escribir es la manera que el narrador ha encontrado para no morir.

3.4.4. El "yo" bergsoniano y el rol del “socio”

Pero el narrador es consciente de la distancia que existe entre el recuerdo en sí, perfectamente conservado, y la versión empobrecida que se presenta a la luz de la consciencia, y ésta es precisamente la razón de su insatisfacción, que señala, sin embargo, una clara consciencia de que el recuerdo es mucho más de lo que se logra convocar²⁸⁹. Hay en el comportamiento de este narrador felisbertiano, por lo tanto, un conocimiento de la existencia de ese recuerdo fidedigno, pero inalcanzable, y de otro que, aunque empobrecido, es el único al que tiene acceso si quiere recordarlo. Vemos aflorar nuevamente la teoría bergsoniana en las *nouvelles* de Hernández.

²⁸⁸ CC, p. 191.

²⁸⁹ Esa certidumbre señala la convicción de que existe un recuerdo fidedigno - caso contrario, no sería posible que el narrador tuviese consciencia de que el recuerdo empobrecido que experimenta no es completamente fiel a lo vivido.

En efecto, Bergson dice que la memoria no puede restituir el pasado tal como fue, porque ese recuerdo puro - que subsiste intacto en la *durée* - no puede aflorar a la luz de la consciencia.

La conscience éclaire donc de sa lueur, à tout moment, cette partie immédiate du passé qui, penchée sur l'avenir, travaille à le réaliser et à se l'adjoindre. Uniquement préoccupée de déterminer ainsi un avenir indéterminé, elle pourra répandre un peu de sa lumière sur ceux de nos états plus reculés dans le passé qui s'organiseraient utilement avec notre présent, c'est-à-dire avec notre passé immédiat ; le reste demeure obscur. C'est dans cette partie éclairée de notre histoire que nous restons placés, en vertu de la loi fondamentale de la vie, qui est une loi d'action²⁹⁰.

Más aún, cuando el recuerdo no es espontáneo sino convocado por la consciencia, ese acto que condiciona su actualización está signado por el esfuerzo²⁹¹, ya que "Pour évoquer le passé sous forme d'image, il faut pouvoir s'abstraire de l'action présente, il faut savoir attacher du prix à l'inutile, il faut vouloir rêver"²⁹². En virtud entonces de la ley de acción que menciona Bergson, para aflorar a la consciencia²⁹³ el recuerdo debe volverse de alguna manera presente, actualizándose mediante la interfase que forma la *image-souvenir*, híbrido de *durée* y percepción presente.

Esta es la única manera de recordar, y es por ello que sólo la parte de ese recuerdo complejo que está en conexión con la acción o percepción presente puede materializarse: el resto permanece oculto a la luz de la consciencia, como nos queda oculto el dorso de una persona cuando observamos su rostro: es ésta la limitación del recuerdo que exaspera al narrador de ECP cuando se da cuenta de que esos recuerdos minuciosos, de los que creía ir

²⁹⁰ Henri Bergson, *Matière et mémoire*, op. cit., p. 90.

²⁹¹ Henri Bergson, *L'énergie spirituelle*, op. cit. Este análisis se desarrolla en detalle en las páginas 87 a 91.

²⁹² Henri Bergson, *Matière et mémoire*, op. cit., p. 49.

²⁹³ *Ibid.*, p. 85. Ya que "La conscience n'est que la marque caractéristique du présent".

recuperando cada vez más los contornos, no son totalmente fieles a lo vivido y, lo que es más, cambian cuando los recuerda en diferentes ocasiones.

Finalmente, el narrador se da cuenta de que tiene un "socio", que es el que le permite escribir:

Y fue una noche en que me desperté angustiado cuando me di cuenta de que no estaba solo en mi pieza: el otro sería mi amigo. Tal vez no fuera exactamente un amigo: bien podía ser un socio. Yo sentía la angustia del que descubre que sin saberlo ha estado trabajando a medias con otro y que ha sido el otro quien se ha encargado de todo. [...] fue él quien escribió la narración.²⁹⁴

Este socio provoca la desconfianza del narrador porque al escribir distorsiona y entremezcla los recuerdos: "Todavía antes de dormirse, mi socio, intenta recordar la cara de Celina y al mover el agua del recuerdo las imágenes que están debajo se deforman como vistas en espejos ordinarios donde se movieran los nudos del vidrio²⁹⁵". Renuente a la presencia de ese socio poco confiable, el narrador quiere recordar solo, tranquilamente, para descubrir con su experiencia y sus conocimientos de hombre adulto las relaciones entre personas y cosas de los tiempos de su infancia, que el niño en su inocencia no supo ver. Todo ello, sin la intromisión de ese socio indeseable, que perturbaría los recuerdos:

Además mi socio traería muchas ideas de la ciudad, se llevaría muchos objetos, les cambiaría su vida y los pondría de sirvientes de aquellas ideas; los limpiaría, les cambiaría las partes, los pintaría de nuevo y ellos perderían su alma y sus trajes. Pero mi terror más grande era por las cosas que suprimiría, por la crueldad con que limpiaría sus secretos, y porque los despojaría de su real imprecisión, como si quitara lo absurdo y lo fantástico a un sueño²⁹⁶.

²⁹⁴ ECP, p. 234.

²⁹⁵ *Ibid.*, p. 227.

²⁹⁶ *Ibid.*, p. 234.

Más allá del disgusto del narrador, si el texto sigue la organización de la consciencia propuesta por Bergson, la presencia de este "socio" en ECP es casi una necesidad, ya que en ese sistema, de la misma manera que la psiquis crea una representación simplificada pero práctica del mundo en unidades artificialmente separadas, también realiza la misma operación consigo misma, formando un segundo "yo" que recubre el primero y más profundo: "Il y aurait enfin deux moi différents, dont l'un serait comme la projection extérieure de l'autre, sa représentation spatiale et pour ainsi dire sociale²⁹⁷".

Ese "yo externo" es "un moi dont l'existence a des moments distincts, dont les états se détachent les uns des autres et s'expriment sans peine par des mots²⁹⁸", y presenta la innegable ventaja de estar en relación con el mundo de objetos y vivencias separadas y ordenadas espacialmente que se construye la inteligencia. Es por ello que es el socio del narrador quien puede expresar los recuerdos en lenguaje, y por lo tanto, permitir que lo recordado se materialice en la consciencia transformándose en escritura. Aunque también, como estipula la teoría de Bergson, al hacerlo introduce en los hechos, siempre particulares y únicos, las generalizaciones y homogeneizaciones²⁹⁹ propias a la actividad intelectual, causa mayor del "terror" que experimenta el narrador de ECP.

La concepción de Bergson parece encajar entonces perfectamente con lo que el "socio" que percibe el narrador de ECP hace con los recuerdos. En ese sentido va justamente la afirmación del texto felisbertiano cuando el narrador declara que "Entonces descubrí que mi socio era el mundo³⁰⁰".

²⁹⁷ Henri Bergson, *Essai sur les données immédiates de la conscience*, 144° ed., París, Puf, 1970, p.102.

²⁹⁸ *Ibid.*, p. 63.

²⁹⁹ Henri Bergson, *La pensée et le mouvant*, 79° ed., París, Puf, 1969, p.116.

³⁰⁰ ECP, p. 235.

La modificación de los recuerdos es entonces consecuencia de la naturaleza misma de la *image-souvenir* y su función de puente, que al representar el pasado en el presente sólo puede hacerlo parcialmente y sometido a la orientación que la percepción actual le imprime: el "socio" distorsiona los recuerdos a la hora de escribirlos; pero sin él no sería ni siquiera posible la escritura, ya que no habría manera de traer esos recuerdos al mundo presente. La pérdida de buena parte de lo que está en la memoria, la triste realidad de saber que de toda esa riqueza no podrá traerse de vuelta al mundo más que una ínfima parte, ya sin vida, es el precio a pagar para, al menos, materializar algo de ese pasado. Sin esa distorsión, el recuerdo simplemente no puede aflorar a la consciencia y volverse presente.

Por ello, al darse cuenta de que estas limitaciones en la actualización del recuerdo son inevitables, el narrador de ECP se reconcilia con el "socio", y en lugar de recriminarle duramente sus traiciones, sus robos, sus travesuras, como había hecho hasta entonces al constatar semejante manipulación de los recuerdos originales, acepta su actuación:

[...] debo agradecerle que me siguiera cuando en la noche yo iba a la orilla de un río a ver correr el agua del recuerdo. Cuando yo sacaba un poco de agua en una vasija y estaba triste porque esa agua era poca y no corría, él me había ayudado a inventar recipientes en qué contenerla y me había consolado contemplando el agua en las variadas formas de los cacharos. Después habíamos inventado una embarcación para cruzar el río y llegar a la isla donde estaba la casa de Celina. Habíamos llevado pensamientos que luchaban cuerpo a cuerpo con los recuerdos; en su lucha habían derribado y cambiado de posición muchas cosas; y es posible que haya habido objetos que se perdieron bajo los muebles. También debemos haber perdido otros en el camino; porque cuando abríamos el saco del botín, todo se había cambiado por menos, quedaban unos poquitos huesos y se nos caía el pequeño farol en la tierra de la memoria.³⁰¹

³⁰¹ ECP, p. 235.

En este comentario, los recipientes que inventa el narrador gracias a su "socio" son análogos al lenguaje; la embarcación que cruza las aguas de la memoria, a la *image-souvenir* que surca las aguas del pasado para cruzar nuevamente hasta el presente. Los pensamientos del intelecto, de la vida presente, se miden contra los recuerdos, y en ese encuentro los distorsionan: lo que logramos traer a la orilla de la realidad desde las tierras de la memoria no es más que unos restos insignificantes, pero verdaderos, de ese lugar del que volvemos. Como los viajeros que se llevan una piedra o un trozo de fósil del sitio arqueológico que los fascina, sólo podemos traer a la consciencia algunos despojos, desvitalizados, casi insignificantes del pasado, de ese lugar enorme, íntegro y complejo que sigue existiendo, pero que ya no podemos desplazar hasta el presente.

Es ésa la única manera de recordar: una consecuencia necesaria de esta organización de la psiquis que plantea Bergson es que toda repetición implica diferencia³⁰². Los recuerdos cambian según cómo termina cada vez esa batalla que entablan con los pensamientos. Porque aún si todo lo exterior permaneciera inmutable, el tiempo mismo ya habría cambiado, y por ello solamente, el recuerdo también cambiaría, puesto que nuestra *durée* se habría enriquecido. Cambiamos en permanencia a medida que vivimos, haciendo decir a Bergson (volviendo a la metáfora de Heráclito) que no nos bañamos dos veces en el mismo río: ni el río, ni nosotros, seremos ya los mismos.

De cette survivance du passé résulte l'impossibilité, pour une conscience, de traverser deux fois le même état. [...] Notre personnalité, qui se bâtit à chaque instant avec de l'expérience accumulée, change sans cesse. [...] C'est pourquoi notre durée est

³⁰² Este concepto ha sido minuciosamente trabajado por Gilles Deleuze en su obra *Différence et répétition*, que por razones de espacio no podemos detenemos a considerar en este trabajo. Deleuze ha sido fuertemente influenciado, precisamente, por el pensamiento de Bergson y de Nietzsche.

irréversible. Nous ne saurions en revivre une parcelle, car il faudrait commencer par effacer le souvenir de tout ce qui a suivi.³⁰³

Ya estamos en condiciones de dimensionar la profundidad de la distorsión que sufren los recuerdos: si ya habíamos analizado cómo se empobrecen en razón de todo lo que de ellos le falta a la *image-souvenir* que los encarna en el presente, ahora también constatamos a qué punto varían a causa de las nuevas conexiones que establecen con todo lo que se ha incorporado a nuestra *durée* luego de que esa vivencia ocurriese. Esta concepción se materializa en el relato de CC, cuando el narrador, al constatar que en sus recuerdos hay mezclas con elementos que no se vivieron sino más tarde, dice:

He revuelto mucho los recuerdos. Al principio me sorprendían no solamente por el hecho de volver a vivir algo extraño del pasado, sino porque los conceptuaba de nuevo con otra persona mía de estos tiempos. Pero sin querer los debo haber recordado muchas veces y en formas diferentes a las que supongo ahora; les debo haber echado por encima conceptos como velos o sustancias que los modificaran; los debo haber cambiado de posición, debo haber mirado unas cosas primero que otras en un orden distinto al de antes. Ni siquiera sé cuáles se han desteñido o desaparecido, pues muchos de los que llegan a la conciencia son obligados a ser concretos y claros. Algunos me deben haber engañado con audacia, con gracias, con nuevos encantos y hasta deben haber sido sustituidos con otras cosas que les han ocurrido a otros, cosas que yo he visto con predisposición especial y las he tomado como mías³⁰⁴.

Por el simple hecho de recordar, la consciencia modifica el recuerdo: como en un juego de espejos, comenzamos a recordar el recuerdo del recuerdo. Ese rasgo de la *durée* bergsoniana está alojado firmemente en la base de toda la obra memorialista de Hernández. Y no solo de manera implícita sino perfectamente explicitada. Encontramos un buen ejemplo en las primeras páginas de CC, cuando el narrador, en una especie de *mise en abyme*, recuerda

³⁰³ Henri Bergson, *L'évolution créatrice*, 86° ed., París, Puf, 1959, p. 15.

³⁰⁴ CC, p.192.

cómo recordó un hecho de su juventud en otro tiempo ya pasado, intermedio entre el presente de su narración y el tiempo de la vivencia: “Una vez, hace mucho tiempo, recordé aquellos recuerdos del brazo de una novia³⁰⁵”.

Esta constatación pone de relieve un aspecto importante, ya que el narrador de ECP menciona, justamente, esa realidad de la psiquis como causa permanente de sufrimiento, que percibe cuando se encuentra en plena crisis, hablando del hombre que había sido años atrás y de las mujeres que había engañado³⁰⁶. Porque aunque los engaños no habían sido numerosos, el recuerdo de los mismos sí lo era, y esa realidad inesperada le generaba una cantidad de remordimientos que se agrandaba en permanencia, tal como se agranda una bola de nieve bajando por una ladera nevada.

Esa es la gran bendición y la gran tragedia de la consciencia: lo que experimentamos tiñe íntegramente lo que hemos vivido con anterioridad y lo que viviremos posteriormente. Una acción dañina o una debilidad pueden entonces repetirse en la psiquis tal como se repite insistentemente un *leitmotiv* en una obra musical.

Una vez más, la coincidencia con el bergsonismo es completa: el narrador felisbertiano es consciente de que lo que se recuerda no es solo lo vivido, sino la vivencia más todas las modificaciones que cada retorno de la consciencia sobre esa vivencia le han sumado. Pero al mismo tiempo, también es el recuerdo menos todo lo que de él no se puede actualizar.

³⁰⁵ CC, p. 171.

³⁰⁶ ECP, p. 230-231. "Pero no contó con los remordimientos y con que los engaños, si bien fueron aplicados a pocas personas, éstas se multiplicaban en los hechos y en los recuerdos de muchos instantes del día y de la noche".

3.4.5. La *durée* y el "yo" externo: relación entre necesidad y libertad

Podemos agregar todavía una dimensión más profunda que surge del rol del “socio” en el relato de Hernández. Apuntando una vez más a la pertinencia de una asociación entre las ideas que Felisberto manifiesta en sus *nouvelles* con las teorías bergsonianas, la relación simbiótica del narrador de ECP con su "socio" invoca la que describe y resume la última frase de *Materia y Memoria*³⁰⁷:

[...] la liberté paraît toujours pousser dans la nécessité des racines profondes et s'organiser intimement avec elle. L'esprit emprunte à la matière les perceptions d'où il tire sa nourriture, et les lui rend sous forme de mouvement, où il a imprimé sa liberté.

Esta relación que describe Bergson parece ser la síntesis de su modelo de la vida psíquica y del lazo que se establece entre la *durée* y la materia, ya que la libertad es el don por excelencia que nos otorga la *durée*, y la necesidad es la razón de ser de la inteligencia.

La percepción, al ser ella misma una selección realizada por la psiquis, responde a la orientación que le impone la necesidad³⁰⁸, produciendo un movimiento definido por ésta. Pero cuando la línea de la memoria se introduce en la percepción³⁰⁹, ese nivel de acción relacionado inmediatamente con la actividad vital se enriquece, incorporando la libertad que le aporta la *durée*. De esa manera, la necesidad, a través de la percepción, le brinda a la psiquis la ocasión de manifestarse en el presente, y la vida psíquica a su vez enriquece el nivel de la acción al aportarle reflexión y profundidad, sin lo cual la existencia humana sería, prácticamente, la de

³⁰⁷ Henri Bergson, *Matière et mémoire*, op. cit., p. 147.

³⁰⁸ Llamativamente, esta observación de Bergson se ve corroborada por las investigaciones realizadas en los últimos decenios acerca del concepto del "Inconsciente cognitivo". Para mayor detalle, referirse al trabajo de Stanislas Dehaene, "Théories de la conscience d'accès", en el curso *L'accès à la conscience*, 2009-2010 dictado en el Collège de France.

³⁰⁹ Este mecanismo, del cual obviamos la descripción por razones de espacio, se describe en detalle en *Matière et mémoire*.

un autómatas que no es capaz de vivir más que en el determinismo, en reacción a su medio, sin poder ejercer la acción como atributo de su voluntad.

Esencialmente, entonces, la vida psíquica necesita alimentarse de percepciones. Pero para poder vivir tiene que permanecer en movimiento, impelida por la fuerza de la necesidad vital: sin movimiento no hay vida. Para vivir entonces, para situarse en la acción, el narrador hernandiano - presente en el mundo gracias a su "socio" - escribe: es eso lo que lo ata a la vida y lo lanza hacia adelante, lo que le permite poner proa al futuro y no derivar sin rumbo en el pasado.

La escritura es la acción del narrador felisbertiano. Gracias a ella, puede reflexionar sobre su vida y acceder a la libertad, al apartarse del determinismo que impone la inteligencia y su orientación hacia el momento actual. Y a su vez, gracias a su "socio", puede existir en el presente. La escritura entonces es eso que le permite reflexionar sobre el pasado sin perderse en él irremediamente, eso que le “permite vivir mientras la muerte pasa por la tierra”.

Conclusión

Este estudio nos ha permitido confirmar la validez de una lectura filosófica de la literatura de Felisberto Hernández, al mostrar que la filosofía cumplió un rol central en su vida tanto intelectual como literaria. Su pensamiento filosófico se muestra en relación directa con las filosofías de la vida, representadas tanto por las ideas de Vaz Ferreira como por las de Bergson y de James, que se inspiran a su vez de Nietzsche. Lo fundamental del estilo tan personal de la escritura de Hernández nos parece provenir de la incorporación de sus puntos de vista filosóficos a su obra literaria y de la utilización sistemática de recursos que apuntalan esa visión, desarrollándola en motivos artísticos.

Consecuente con su visión filosófica, su estilo literario se centra en la subjetividad, desde la cual se describe e interpreta el mundo tanto interior como exterior, dando preponderancia a la experiencia directa de la realidad. El rechazo por las formas hechas de pensamiento conlleva el cultivo de formas literarias abiertas, inacabadas, sin estructuras rígidas, sin causalidades ni ordenamientos (a diferencia de las formas literarias ortodoxas). También lo lleva a defender un uso del lenguaje poco convencional, aliando un léxico sencillo con un tono poético y musical. El refinamiento de su escritura se refleja en la manera de describir la vida cotidiana, vistiendo con palabras de todos los días fenómenos sutiles, sensaciones parciales, impresiones que no suelen verbalizarse: todo entra en los textos sin ser descartado o simplificado - como suele ser la norma en escrituras más convencionales - colaborando también a plasmar en su literatura la complejidad y multiplicidad de la realidad que caracterizan su visión filosófica.

Para materializar este estilo literario, Hernández se sirve de técnicas que parecen hacer alusión a los mecanismos básicos de la percepción, la asociación y la memoria, descritos en consonancia con el pensamiento bergsoniano: es en este sentido que proponemos entender el recurso al animismo, a la cosificación de las personas, a los órdenes que parecen establecerse entre seres independientes. Una de las consecuencias de este estudio consiste en sugerir que todos estos rasgos pueden ser medios literarios de tratar mecanismos prácticamente automáticos de la percepción, de los cuales normalmente no nos apercebimos, y que en los textos felisbertianos se explicitan parcialmente. Esta posibilidad, sugerida por estos primeros trabajos, debería ser objeto de un estudio más profundo a fin de comprobar si estas semejanzas son consistentes con la aplicación literaria de un modelo filosófico.

En cuanto a las distintas influencia filosóficas que hemos apreciado en la obra de Hernández, constatamos que la de Vaz Ferreira, muy marcada en sus primeros escritos, disminuye con el tiempo mientras que la de Bergson aumenta. Esta dinámica podría explicarse por la orientación básica del pensamiento de Vaz que, aunque coincide con la de las filosofías vitalistas en su visión general, insiste en el rol fundamental de la razón como herramienta esencial del conocimiento. Su método resulta entonces brillante pero tal vez demasiado racional para la personalidad de Felisberto³¹⁰.

Nuestro estudio confirma que la impronta filosófica más directa y omnipresente en los textos memorialistas de Felisberto parece ser, efectivamente, la del bergsonismo. Tal vez por la gran importancia que le adjudica al misterio en el conocimiento más profundo de la realidad, a medida que madura Felisberto se inclina hacia teorías que dan mayor importancia a

³¹⁰ Ana Larre Borges, "Felisberto Hernández: una conciencia filosófica", art. citado, p. 7. "El espíritu de Felisberto corresponde mejor a otras teorías filosóficas que proponen formas de conocimiento menos racionales que las de Vaz Ferreira".

métodos de conocimiento menos racionales. El desplazamiento hacia el modelo bergsoniano en la etapa memorialista le permite entonces desarrollar más ampliamente sus ideas de esos momentos, cuando busca reflejar con mayor profundidad los procesos psíquicos en sus textos.

Una conjetura apasionante que este trabajo nos inspira, debido a la importancia mayor que cobra esa presencia de las teorías bergsonianas en sus *nouvelles*, tiene que ver con la posibilidad de que Felisberto las haya utilizado como una guía de sus proyectos y no simplemente como temática, definiendo la estructura del argumento y sirviendo de soporte a sus contenidos puramente literarios. Esta posibilidad se revela sobre todo en ECP, afectando parcialmente a CC. Si fuera el caso, la influencia fundamental del pensamiento bergsoniano en esa etapa se podría explicar en razón de su adecuación con ese proyecto, al revelarse suficientemente abarcativo y organizado, pero a la vez flexible, como para permitir desarrollarlo bajo una forma artística. En ese sentido, aventaja a los otros sistemas que también influyen en la visión filosófica de Hernández.

En efecto, las tesis de James se rigen preponderantemente por el utilitarismo, y si los rastros de su admirable "Stream of Consciousness" también se pueden percibir en los textos memorialistas de Hernández, otros conceptos³¹¹ de su obra no parecen ajustarse fácilmente a su intención de mostrar la actividad de la psiquis sin explicarla. Este punto es de la mayor importancia, ya que el escritor no intenta descifrar las claves de la existencia, sino exponerla en todo su deslumbrante misterio. En el extremo opuesto, Nietzsche es un filósofo poeta: su obra, francamente movilizadora, no parece construir una teoría del conocimiento suficientemente articulada como para estructurar enteramente el proyecto que Hernández se habría propuesto.

³¹¹ Hacemos referencia sobre todo al carácter utilitario sobre el cual se funda el pensamiento de James.

En cambio, las teorías bergsonianas, como dijimos, resultan omnipresentes en estos relatos. Su importancia se evidencia ya en el despliegue continuo de los procesos de la consciencia, que se desarrolla en armonía con los postulados bergsonianos, pero se deja sentir también en la descripción de los mecanismos concretos de percepción y de asociación de ideas, así como de los procesos de rememoración, mediante la actualización limitada del recuerdo, en un tratamiento semejante al que realiza Bergson mediante su *image-souvenir*. Su modelo de los mecanismos de la memoria, con la implicación de la existencia de una memoria global e inaccesible en la que el pasado continúa existiendo, se desarrolla detalladamente en estos textos, delineando diferentes expresiones del yo, siendo la forma más exterior la que interactúa con el mundo en el presente. El "socio" que se retrata en "El caballo perdido" responde perfectamente a esa concepción bergsoniana. El punto más notable de la presencia bergsoniana se da efectivamente en esa *nouvelle*, que nos parece una interpretación artística de las teorías bergsonianas de la consciencia y de la percepción.

Otra conclusión que surge de nuestro trabajo se relaciona con la recepción de su obra, y nos lleva a pensar que su carácter filosófico, que nos parece configurar directamente los rasgos que la caracterizan, dan forma a un estilo literario marginal respecto a la práctica uruguaya, siendo, entonces, una de las causas directas de su escasa aceptación.

Durante la primera parte del siglo XX, en efecto, la escritura de Hernández resulta completamente excéntrica respecto a las prácticas dominantes en el Uruguay, resueltamente realistas. Cuando éstas cambian, sigue siendo periférica a los nuevos intereses literarios: si bien pasa a ser reconocida en cuanto a su calidad, tampoco responderá a las preferencias del lector, aún cuando sus inclinaciones hayan cambiado. Para un público que se vuelca a la

subjetividad pero a la manera de la nueva novela latinoamericana y europea, el fondo filosófico de la escritura hernandiana no responderá a la moda, afectando, a nuestro juicio, la recepción que se le destina. Vemos entonces en ese carácter filosófico, seminal en la obra de este autor, una de las razones principales tanto de sus particularidades como de su falta de éxito con el público.

A la luz de nuestros estudios se impone la convicción de que la lectura filosófica de la obra de Felisberto es imprescindible para generar una apreciación justa de su riqueza, ya que nos da la clave para comprender buena parte de las dinámicas que se desarrollan en sus narraciones, ahondando en un aspecto que, entre borradores y anotaciones, el mismo Felisberto menciona como motor e intención de sus escritos. Ese trabajo nos parece una deuda intelectual para con la obra de Hernández, restituyéndola a una parte esencial del contexto de su creación, lo que puede contribuir a valorar sus características y su complejidad de nuevas maneras. Más allá de nuestra aproximación particular, ese trabajo de recontextualización nos parece esencial y debido.

Por último, si bien por razones de espacio nos hemos limitado a analizar únicamente la afinidad entre los relatos memorialistas de Felisberto y los conceptos centrales de la teoría bergsoniana de la memoria, las coincidencias que se constatan señalan la pertinencia de un estudio profundizado que establezca hasta qué punto estas teorías pueden haber servido como motivo y guía de muchos desarrollos literarios de Hernández, como ya en un primer momento la lectura de sus *nouvelles* y luego esta breve investigación nos hacen sentir. Nuestro estudio - bastante más extenso de lo que se presenta en este trabajo - sugiere que esa vinculación podría darse, aunque de manera menos estructurada, en toda su obra,

manifestándose en varios de los motivos que Felisberto utiliza de manera recurrente, como los automatismos, el animismo o la expresión de un tiempo subjetivo.

Quedan entonces por demostrarse en el marco de una investigación de mayores alcances las numerosas relaciones que se desprenden de la lectura de las obras de los dos autores, y que pueden concernir a muchos de los rasgos más característicos de la escritura de Felisberto Hernández.

Bibliografía

Aínsa, Fernando, *Del canon a la periferia: encuentros y transgresiones en la literatura uruguaya*, Montevideo, Ediciones Trilce, 2002.

Aínsa, Fernando, *Identidad cultural de Iberoamérica en su narrativa*, Madrid, Gredos, 1986.

Antúnez, Rocío, "Ángel Rama y la Generación Crítica", *Revista Iberoamericana*, vol. 71, número 211, 2005, p. 373-380.

Antúnez, Rocío, "Felisberto Hernández y Juan Carlos Onetti. Un encuentro en la ciudad de origen", *Revista de la Biblioteca Nacional*, año 3, 3a. época, número 10, 2015, "Felisberto", p. 275-291.

Aubert, Nathalie, "Proust et Bergson : la mémoire du corps", *Revue de littérature comparée*, vol. 338, número 2, 2011, p. 133-149, consultado el 12 de octubre de 2017 (<http://www.cairn.info/revue-de-litterature-comparee-2011-2-page-133.htm>).

Azouvi, François, *La gloire de Bergson : essai sur le magistère philosophique*, París, Gallimard, 2007.

Bajter, Ignacio, "Libros para llevar en el bolsillo o Indicios de una biblioteca", *Revista de la Biblioteca Nacional*, año 3, 3a. época, número 10, 2015, *Felisberto*, p. 357.

Bajter, Ignacio y Hamada, Kazunori, "Una reseña sobre *Fulano de tal* publicada en 1931. Un momento en las primeras lecturas de Felisberto Hernández", *Revista de la Biblioteca Nacional*, año 3, 3a. época, número 10, 2015, *Felisberto*, p. 45-53.

Barnabé, Jean-Philippe, "Felisberto, *in fine*", *Revista de la Biblioteca Nacional*, año 3, 3a. época, número 10, 2015, *Felisberto*, p. 125-150.

Barnabé, Jean-Philippe, "La invención de una fórmula: el yo novelesco de Felisberto Hernández", *Revista de la Biblioteca Nacional*, año 3, 3a. época, número 4-5, 2011, *Escrituras del yo*, p. 178-193.

Barnabé, Jean-Philippe y Silva Olazábal, Pablo, "El Yo en las novelas de Felisberto", *La máquina de pensar*, Radio Nacional 1050 AM, entrevista realizada el 9 de agosto de 2012, consultada el 28 de noviembre de 2018 (<https://www.youtube.com/watch?v=VrPQ7P9p0Io>).

Bergson, Henri, *Durée et simultanéité : à propos de la théorie d'Einstein*, 7º ed., París, Presses universitaires de France, 1968.

Bergson, Henri, *Essais sur les données immédiates de la conscience*, 144º ed., París, Presses universitaires de France, 1970.

Bergson, Henri, *L'énergie spirituelle, Essais et conférences*, 132º ed., París, Presses universitaires de France, 1967.

Bergson, Henri, *L'évolution créatrice*, 86º ed., París, Presses universitaires de France, 1959.

Bergson, Henri, *La pensée et le mouvant*, 79º ed., París, Presses universitaires de France, 1969.

Bergson, Henri, *Matière et mémoire : essai sur la relation du corps à l'esprit*, 72º ed., París, Presses universitaires de France, 1965.

Blixen, Carina, "El hilo perdido de Felisberto", *Revista de la Biblioteca Nacional*, año 3, 3a. época, número 10, 2015, *Felisberto*, p. 293-310.

Blixen, Carina, "Felisberto Hernández: cartas a Amalia", *Revista de la Biblioteca Nacional*, Época 3, año 4, número 6-7, 2012, *Palabras sitiadas*, p. 171-184.

Blixen, Carina, "Felisberto Hernández. En torno al *Diario del sinvergüenza*", *Lo que los archivos cuentan*, número 2, 2013, *Miradas cruzadas*, p. 239-267.

Blixen, Carina, "Felisberto Hernández y una media ilusión", *Revista de la Biblioteca Nacional*, año 3, 3a. época, número 4-5, 2011, *Escrituras del yo*, p. 194-205.

Blixen, Carina, "Introducción", *Lo que los archivos cuentan*, número 1, 2012, p. 7-12.

Blixen, Carina, "Tras las cartas de Felisberto Hernández a Amalia Nieto", *Lo que los archivos cuentan*, número 1, 2012, p. 157-176.

Blixen, Carina, "Variaciones sobre lo raro", *Cahiers de LI.RI.CO* [En línea], número 5, 2010, puesto en línea el 10 de julio de 2012, consultado el 02 de octubre de 2017 (<http://lirico.revues.org>).

Bolón, Alma, "El Yo prosaico: vidas de biógrafo", *Revista de la Biblioteca Nacional*, año 3, 3a. época, número 4-5, 2011, *Escrituras del yo*, p. 194-205.

Calvino, Italo, "Nota introduttiva", en *Felisberto Hernández, Nessuno accendeva le lampade*, Torino, Einaudi, 1974.

Corona Martínez, Laura, "La imagen del sujeto y el pensamiento en las Primeras invenciones de Felisberto Hernández", *Cahiers de LI.RI.CO*, número 4, 2008, *Quimeras*, publicado el 01 de enero de 2008, consultado el 20 de septiembre de 2017 (<http://lirico.revues.org/459>).

Corona Martínez, Laura, "La narración disgresiva: las imágenes en Felisberto Hernández. Una revisión de los procedimientos", *Cahiers de LI.RI.CO*, número 5, 2010, *Raros uruguayos. Nuevas miradas*, publicado el 01 de julio de 2012, consultado el 20 de septiembre de 2017 (<http://lirico.revues.org/405>).

Cotelo, Rubén (ed.), *Narradores uruguayos*, Caracas, Monte Ávila, 1969.

Corbellini, Helena, "La trilogía luminosa de Mario Levrero", *Revista de la Biblioteca Nacional*, año 3, 3a. época, número 4-5, 2011, *Escrituras del yo*, p. 251-262.

D'Argenio, Maria Chiara, "El estatuto de lo fantástico en Felisberto Hernández", *Revista Iberoamericana*, vol. 72, números 215-216, abr-sept 2006, p. 395-414.

Deleuze, Gilles, *Différence et répétition*, 12º ed., París, Presses universitaires de France, 2015.

Deleuze, Gilles, *Le bergsonisme*, 4º ed., París, Presses universitaires de France (Collection Quadrige), 2011.

Deleuze, Gilles, *Proust et les signes*, París, Presses universitaires de France (Collection Quadrige), 1997.

Deleuze, Gilles y Felix Guattari, *Kafka. Pour une littérature mineure*, París, Les Editions de Minuit (Collection "Critique"), 1975.

Díaz, José Pedro, "Notas", en *Novelas y cuentos. Felisberto Hernández*, Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1985.

Díaz, José Pedro, "Una bien cumplida carrera literaria", *Marcha*, número 1034, año 22, 11 de noviembre de 1960, "Homenaje a Hernández", p. 24.

Díaz, José Pedro, "Una conciencia que se rehúsa a la existencia", en *Felisberto Hernández, Obras Completas, IV. Tierras de la Memoria*, Montevideo, Ed. Arca, 1967.

Diconca, Walter y Silva Olazábal, Pablo, "Cartas de un pianista escritor", *La máquina de pensar*, Radio Nacional 1050 AM, entrevista realizada el 23 de noviembre de 2018, consultada el 29 de noviembre de 2018 (<http://radiouruguay.uy/cartas-de-un-pianista-escriptor/>).

Drews, Pablo, "El tiempo como duración [*durée*]: Henri Bergson en el pensamiento de Carlos Vaz Ferreira", *La caverna de Platón*, publicado en octubre de 2010, consultado el 21 de septiembre de 2018 (<https://www.lacavernadeplaton.com/articulosbis/bergson1011.htm>).

Drews, Pablo, "Lo verosímil en el *razonablismo* de Vaz Ferreira", *Daímon. Revista Internacional de Filosofía*, número 51, 2010, p. 123-136.

Edwards, Michael, "Poésie et musique : la pensée audible", comunicación presentada en el coloquio "Aux origines du dialogue humain : Parole et musique", Collège de France, el 16 de octubre de 2008, consultado el 23 de septiembre de 2017 (<https://www.college-de-france.fr/site/colloque-2008/symposium-2008-10-16-16h20.htm>).

Espina, Eduardo, "Vanguardia en el Uruguay: la subjetividad como disidencia", *Cuadernos hispanoamericanos*, número 529/530, julio-agosto, 1994, p. 33-50.

Gandolfo, Elvio, "Felisberto liberado", *Revista Ñ*, Clarín, publicado el 25 de enero de 2017, consultado el 28 de julio de 2018 (https://www.clarin.com/revista-enie/literatura/felisberto-liberado_0_r11FF0Qwl.html).

Giraldi Dei Cas, Norah, "Casi el mismo, pero no es igual", *Revista de la Biblioteca Nacional*, año 3, 3a. época, número 10, 2015, *Felisberto*, p. 341-355.

Giraldi Dei Cas, Norah, *Felisberto Hernández: del creador al hombre*, Montevideo, Ediciones de la Banda Oriental, 1975.

Giraldi Dei Cas, Norah, *Felisberto Hernández, musique et littérature*, París, Indigo & Côté-Femmes Éditions, 1998.

Giraldi Dei Cas, Norah, "La casa inundada de Felisberto Hernández: historias y reescritura", *Hispanística XX*, número 13, 1996, p. 477-493.

Giraldi Dei Cas, Norah, "La figure du père et ses imbrications musicales dans l'œuvre de Felisberto Hernández", *Amérique, Cahiers du CRICCAL*, número 19, 1997, *Les filiations. Idées et cultures contemporaines en Amérique latine*, p. 55-65.

Giraldi Dei Cas, Norah, "La fundacion mítica y la identificación con el padre: Felisberto Hernández en *El Caballo perdido*", *América, Cahiers du CRICCAL*, número 3, 1988, *Les mythes identitaires en Amérique latine*, p. 281-297.

Giraldi Dei Cas, Norah, "Las formas breves de Felisberto Hernández y de Juan Carlos Onetti", *América, Cahiers du CRICCAL*, número 18, 1997, *Les Formes brèves de l'expression culturelle en Amérique latine de 1850 à nos jours : Conte, nouvelle*, p. 133-143.

Giraldi Dei Cas, Norah, *Musique et structure narrative dans l'oeuvre de Felisberto Hernández*, tesis de doctorado dirigida por Claude Fell, Universidad Paris III La Sorbonne, 1992.

Giraldi Dei Cas, Norah y Silva Olazábal, Pablo, "Norah Giraldi nos cuenta su visión de Felisberto Hernández", *La máquina de pensar*, Radio Nacional 1050 AM, entrevista realizada el 7 de mayo de 2015, consultada el 11 de diciembre de 2017 (<https://www.mixcloud.com/LMP69/norah-giraldi-nos-cuenta-su-visi%C3%B3n-felisberto-hern%C3%A1ndez/>).

González, María del Carmen, "Felisberto Hernández: Construcción y autoconstrucción de una marginalidad", publicación virtual de la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación de la Universidad de la República - Uruguay, consultada el 23 de enero de 2017 (http://www.fhuce.edu.uy/images/SADIL/imagenes/Seminario_y_Congresos/mara%20del%20carmen%20gonzalez.pdf).

González, María del Carmen, *Felisberto Hernández. Si el agua hablara. Estudio de su obra y de la recepción crítica en la prensa periódica y revistas (1942-1964)*, Montevideo, Rebeca Linke Editora, 2011.

González, María del Carmen, "Por las tierras de la escritura: la escena de Felisberto Hernández (primeros textos)", *Revista de la Biblioteca Nacional*, año 3, 3a. época, número 10, 2015, *Felisberto*, p. 55-71.

González, María del Carmen, "Tratado de embudología. Apuntes para un estudio de la escritura en Felisberto Hernández", *Lo que los archivos cuentan*, número 3, 2014, p. 131-152.

González, María del Carmen y Silva Olazábal, Pablo, "Sobre *Si el agua hablara*", *La máquina de pensar*, Radio Nacional 1050 AM, entrevista realizada el 6 de diciembre de 2012, consultada el 28 de noviembre de 2018 (<https://www.youtube.com/watch?v=m3g2OtFbQgo>).

Gortázar, Alejandro, "El canon nacional por dentro y por fuera. Felisberto Hernández en las antologías narrativas uruguayas (1930-1966)", *Fragmentos: Revista de Língua e Literatura Estrangeiras da Universidade Federal de Santa Catarina*, número 19, 2000, p. 31-45.

Gortázar, Alejandro y Silva Olazábal, Pablo, "Felisberto en las antologías narrativas uruguayas", *La máquina de pensar*, Radio Nacional 1050 AM, entrevista realizada el 6 de marzo de 2012, consultada el 28 de noviembre de 2018 (<https://www.youtube.com/watch?v=m3g2OtFbQgo>).

Gouhier, Henri, *Bergson dans l'histoire de la pensée occidentale*, París, Éditions Vrin (Bibliothèque d'Histoire de la Philosophie), 1989.

Grompone, Juan, "Para leer a Felisberto: las tres etapas de su taquigrafía", *Revista de la Biblioteca Nacional*, año 3, 3a. época, número 4-5, 2011, *Escrituras del yo*, p. 206-214.

Hernández, Ana María (ed.), "Prólogo", en *Felisberto Hernández - Las Hortensias y otros cuentos*, Florida, Stockcero, 2011.

Hernández, Felisberto, *Felisberto Hernández. Narrativa completa*, Buenos Aires, El cuenco de plata, 2015.

Larre Borges, Ana Inés, "Escrituras del yo: razones para una revista", *Revista de la Biblioteca Nacional*, año 3, 3a. época, número 4-5, 2011, *Escrituras del yo*, p. 9-21.

Larre Borges, Ana Inés, "Felisberto Hernández: una conciencia filosófica", *Revista de la Biblioteca Nacional*, número 22, 1983, p. 5-40.

Larre Borges, Ana Inés, "Los regresos", *Revista de la Biblioteca Nacional*, año 3, 3a. época, número 10, 2015, *Felisberto*, p. 7-12.

Lasarte, Francisco, *Felisberto Hernández y la escritura de lo "otro"*, Madrid, Insula, 1981.

Lockhart, Washington, *Felisberto Hernández, una biografía literaria*, Montevideo, Arca, 1991.

Lough, Frank, "La escritura como compromiso: en busca de la identidad en *El caballo perdido*", *Fragmentos: Revista de Língua e Literatura Estrangeiras da Universidade Federal de Santa Catarina*, vol. 6, número 1, sept. 1996, p. 69-80.

Marauda, Lauro, *Panorama de la narrativa fantástica uruguaya*, Montevideo, Ed. Rumbo, 2010.

Medeiros, Paulina, *Felisberto Hernández y yo*, 2da. ed., Montevideo, Libros del Astillero, 1982.

Molloy, Sylvia, *Acto de presencia. La escritura autobiográfica en Hispanoamérica*, México D.F., Fondo de Cultura Económica, 1996.

Megay, Joyce, *Bergson et Proust: essai de mise au point de la question de l'influence de Bergson sur Proust*, París, Librairie philosophique J. Vrin, 1976.

Mercier, Lucien, "El Género *Cuento*", *Marcha*, número 1034, año 22, 11 de noviembre de 1960, "Homenaje a Hernández", p. 21-22.

Onetti, Juan Carlos, "Felisberto, el "naïf", *Cuadernos hispanoamericanos*, número 302, Madrid, 1975, p. 257-259.

Pallares, Ricardo, "Algo se desplaza en la escritura de Felisberto Hernández (a cincuenta años de su muerte)", *Revista de la Academia Nacional de Letras*, año 8, número 11, 2015, p. 55-85.

Paolini, Claudio, "Felisberto Hernández: escritor maldito o poeta de la materia", *Espéculo, Revista de estudios literarios*, número 23, marzo/junio 2003, publicado el 7 de marzo de 2003, consultado el 20 de octubre de 2017 (<http://www.ucm.es/info/especulo/numero23/paolini.html>).

Paolini, Claudio, "Narrativa fantástica uruguaya en las revistas culturales (1947-1958): Un espacio sobre los bordes", en *Revistas culturales del Río de la Plata. Campo literario:*

debates, documentos, índices (1942-1964), Montevideo, Banda Oriental (Comisión Sectorial de Investigación Científica - Universidad de la República), 2009, consultado el 18 de noviembre de 2018 (<http://elblogdeclaudiopaolini.blogspot.com/2010/10/narrativa-fantastica-uruguay-en-las.html>).

Prieto, Julio, *Desencuadrados: vanguardias ex-céntricas en el Río de la Plata*. Macedonio Fernández y Felisberto Hernández, Rosario, Beatriz Viterbo Editora, 2002.

Rama, Ángel, *Aquí. Cien años de raros*, Montevideo, Editorial Arca, 1966.

Rama, Ángel, "Burlón poeta de la materia", *Marcha*, número 1190, año 25, 17 de enero de 1964, p. 16-17.

Rama, Ángel, *La Generación Crítica: 1939-1969*, Montevideo, Editorial Arca, 1972.

Rama, Ángel (director), "La historia de la literatura uruguaya", número 29, *Revista Capítulo Oriental*, 1968, Felisberto Hernández, p. 448-464.

Rama, Ángel, "La modernización literaria latinoamericana (1870-1910)", *Hispanamérica, Revista de literatura*, número 36, 1983, p. 3-19.

Rama, Ángel (ed.), *Novísimos narradores hispanoamericanos en Marcha, 1964-1980*. México, Marcha editores, 1981.

Rama, Ángel, "Otra imagen del país", *Marcha*, número 1034, Año 22, 11 de noviembre de 1960, "Homenaje a Hernández", p. 23.

Rama, Ángel, Sosnowski, Saúl y Martínez, Tomás E., *La crítica de la cultura en América Latina*, Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1985.

Real de Azúa, Carlos, Rodríguez Monegal, Emir y Medina Vidal, Jorge, "El 900 y el modernismo en la literatura uruguaya", *Cuadernos de literatura*, Fundación de Cultura Universitaria, 1973.

Reichardt, Dieter, García, Carlos y Eifler, Dirk, *Las vanguardias literarias en Argentina, Uruguay y Paraguay: bibliografía y antología crítica*, Frankfurt am Main, Vervuert, 2004.

Rela, Walter, *Felisberto Hernández, Bibliografía Anotada*, Montevideo, Editorial Ciencias, 1979.

Rela, Walter, *Felisberto Hernández. Persona - Obra. Cronología documentada. Homenaje en el centenario de su nacimiento*, Montevideo, Biblioteca Nacional - Ministerio de Educación y Cultura, 2002.

Rela, Walter, *Literatura uruguaya: bibliografía selectiva*, Tempe, Center for Latin American Studies, Arizona State University, 1986.

Rela, Walter, y Elisa Rey, *Felisberto Hernández, Valoración Crítica*, Montevideo, Editorial Ciencias, 1982.

Rocca, Pablo, "El campo y la ciudad en la narrativa uruguaya (1920-1950)", *Fragmentos, Revista de Língua e Literatura Estrangeiras da Universidade Federal de Santa Catarina*, vol. 19 jul/dic, 2000, p. 7-28.

Rocca, Pablo, "Felisberto Hernández en dos mujeres", *Fragmentos, Revista de Língua e Literatura Estrangeiras da Universidade Federal de Santa Catarina*, vol. 19 jul/dic, 2000, p. 83-98.

Rocca, Pablo, "Sur y las revistas uruguayas (la conexión Borges, 1945-1965)", *Revista Iberoamericana*, vol. 70, números 208-209, jul-dic 2004, p. 811-824.

Rodríguez Hernández, Tahiche, "La conspiración fantástica: una aproximación lingüístico-cognitiva a la evolución del género", *Espéculo, Revista de estudios literarios*, número 43, noviembre 2009/febrero 2010, publicado el 17 de febrero de 2010, consultado el 22 de noviembre de 2018 (<https://webs.ucm.es/info/especulo/numero43/consfan.html>).

Rodríguez Monegal, Emir, *Literatura uruguaya del medio siglo*, Montevideo, Alfa, 1966.

Rodríguez Monegal, Emir, "Nota sobre Felisberto Hernández", *Marcha*, número 286, año 6, 15 de junio de 1945, p. 15.

Romero Baró, José María, *Filosofía y ciencia en Carlos Vaz Ferreira*, tesis de doctorado dirigida por Eudald Forment Giralt, Universidad de Barcelona, 1989.

Rosell, Avenir, "Las taquigrafías de Felisberto", *Revista de la Biblioteca Nacional*, número 22, 1983, p. 41-46.

Sicard, Alain, *Felisberto Hernández ante la crítica actual*, Caracas, Monte Ávila Editores, 1977.

Tenaguiillo y Cortázar, Amancio, "Una escritura en movimiento", *Cuadernos Hispanoamericanos*, número 625-626, 2002, *Dossier: Felisberto Hernández (1902-1964)*, p. 117-128.

Ulla, Noemí, *Variaciones rioplatenses*, Buenos Aires, Simurg, 2007.

Vaz Ferreira, Carlos, *Fermentario*, t. 10 de *Obras, Homenaje de la Cámara de Representantes de la República Oriental del Uruguay*, 2da. ed., 25 t., Montevideo, 1963.

Vaz Ferreira, Carlos, *Lógica viva*, t. 4, de *Obras, Homenaje de la Cámara de Representantes de la República Oriental del Uruguay*, 2da. ed., 25 t., Montevideo, 1963.

Vaz Ferreira, Carlos, *Tres filósofos de la vida. Nietzsche, James, Unamuno*, Buenos Aires, Ed. Losada, 1965.

Verani, Hugo, *De la vanguardia a la posmodernidad: Narrativa Uruguaya, 1920-1995*, Montevideo, Ediciones Trilce, 1996.

Verani, Hugo, "Narrativa uruguaya contemporánea: periodización y cambio literario", *Revista Iberoamericana*, vol. 58, números 160-161, jul-dic 1992, p. 777-805.

Visca, Arturo Sergio, *Antología del cuento uruguayo*, Montevideo, Ediciones de la Banda Oriental, 1968, 6 vol.

Visca, Arturo Sergio, *Antología del cuento uruguayo contemporáneo*, Montevideo, Universidad de la República, 1962.

Visca, Arturo Sergio, *Ensayos sobre literatura uruguaya*, Montevideo, Comisión Nacional de Homenaje del Sesquicentenario de los Hechos Históricos de 1825, 1975.

Visca, Arturo Sergio, *Nueva antología del cuento uruguayo*, Montevideo, Ediciones de la Banda Oriental, 1976.

Vitale, Ida, "Tierra de la memoria, cielo de tiempo", *Revista de la Biblioteca Nacional*, año 3, 3a. época, número 10, 2015, *Felisberto*, p. 73-89 (publicado originalmente en la *Revista Crisis*, número 18, octubre de 1974, p. 5-11).

Volonté, Luis, "Cinco minutos con Felisberto Hernández", *Fragmentos: Revista de Língua e Literatura Estrangeiras da Universidade Federal de Santa Catarina*, vol. 19, jul/dic, 2000, p. 99-102.

Wagneur, Jean-Didier, "Hernández le sonambule. Musicien, auteur de contes et de récits incongrus, gloire national en Uruguay", *Libération*, publicado el 27 de febrero de 1997, consultado el 18 de febrero de 2017 (http://next.liberation.fr/livres/1997/02/27/hernandez-le-somnambule-musicien-auteur-de-contes-et-de-recits-incongrus-gloire-nationale-en-uruguay_195653).

Worms, Frédéric, *Le vocabulaire de Bergson*, París, Ellipses (Colección "Vocabulaire de ..."), 2000.

Zanetti, Susana, "Ángel Rama y la construcción de una literatura latinoamericana", *Revista Iberoamericana*, vol. 58, números 160-161, jul-dic 1992, p. 919-932.

Zubillaga, Carlos, "La inserción de la conciencia crítica en el movimiento cultural uruguayo: cuestionamiento y respuestas al acontecer histórico", *Revista Iberoamericana*, vol. 58, números 160-161, jul-dic 1992, p. 769-775.

Zum Felde, Alberto, *Proceso intelectual del Uruguay. Crítica de su literatura*, 3ra. ed., Montevideo, Nuevo Mundo, 1967, t. 3.

Zum Felde, Alberto, *Proceso intelectual del Uruguay y crítica de su literatura*, 2da. ed., Montevideo, Editorial Claridad, 1941.